دنيس هويسمان

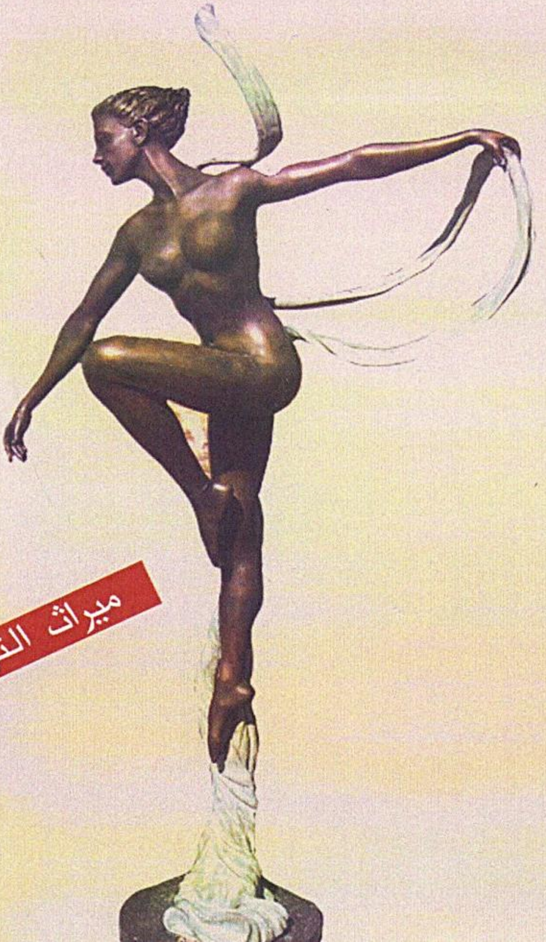
علم الجمال

(الاستطيقا)

ترجمة : أميرة حلمى مطر

مراجعة : أحمد فؤاد الأهوانى

تقديم : رمضان بسطاويسى محمد



ميراث الترجمة

1949

المركز القومى للترجمة

علم الجمال

"الاستطيقـــا"

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1949
- علم الجمال "الاستطيقا"
- دنيس هويسمان
- أميرة حلمى مطر
- أحمد فؤاد الأهوانى
- رمضان بسطاويسى محمد
- اللغة: الفرنسية
- 2015

هذه ترجمة كتاب:
L'Ésthétique
Par: Denis Huisman

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

علم الجمال

(الاستطيقا)

تأليف: دنيس هويسمان

ترجمة: أميرة حلمى مطر

مراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى

تقديم: رمضان بسطاويسي محمد

2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هويسمان، دنيس
علم الجمال: الاستطيقا / تأليف: دنيس هويسمان، ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، تقديم: رمضان بسطاويسي محمد؛
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
١٨٤ ص، ٢٤ سم
١ - الجمال، علم
(أ) مطر، أميرة حلمي (مُترجمة)
(ب) الأهواني، أحمد فؤاد (مُراجع)
(ج) محمد، رمضان بسطاويسي (مُقدم)
٢ - العنوان ١١١,٨٥

رقم الإيداع: ١٥٤٨٩ /٢٠١١
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 730 - 2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقديم

يعتبر هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية، فقد صدر هذا الكتاب "علم الجمال: الاستطيقا" لدنيس هويسمان **Huisman**، ضمن سلسلة الألف كتاب التي أصدرتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٩، في وقت كانت الكتابات عن الاستطيقا وعلم الجمال قليلة للغاية، ولهذا فإن ترجمة أميرة حلمي مطر لهذا الكتاب كانت عملا رائدا يمهد الظهور للدراسات الجمالية فيما بعد، وقد استكملت دراساتها عن علم الجمال فيما بعد، فأصدرت كتاب "مقدمة في علم الجمال" وكتاب "فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر" وكتاب "مقالات في القيم والحضارة"، وقدمت قبل ذلك رسالة الدكتوراه، وكان موضوعها: "الحق والجمال في الفلسفة الأفلاطونية" ١٩٦١، وقدمت في كتاباتها صياغة دقيقة للتمييز بين ميادين فلسفة الفن وفلسفة الجمال والاستطيقا والنقد الفني على أسس منهجية وفلسفية واضحة، وقدمت عبر إشرافها على عدد كبير من الرسائل العلمية أبحاثا عن هيجل وشوبنهاور، ولوكاتش وجورج سانتيانا وأرنست كاسيرر وياسبرز وسوزان لانجر وكروتشه ونيتشه وكانت وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الجمال.

وهذا الكتاب ترجمه ظافر الحسن، وصدر عن دار عويدات بيروت ١٩٨٠ في سلسلة زدني علما، وهي ترجمة لسلسلة الكتب الفرنسية ماذا أعرف، وهي السلسلة التي صدر عنها الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية.

والمؤلف دنيس هويسمان (١٩٣٣) قدم دراسات عديدة منها:

- **La Littérature française des origines à nos jours avec Pierre Brunel, Vuibert 2007.**

الأدب الفرنسي من أصوله إلى اليوم مع بيير برونيل

- **Socrate, Chemins d'éternité, Pygmalion, 2003.**

سقراط مسارات الخلود

- **Histoire de la philosophie française Perrin 2002.**

تاريخ الفلسفة الفرنسية

- **Visages de la philosophie avec Louis Monier et Serge Le Strat 2000 Arlea**

يواجه الفلسفة مع منير لويس وسيرج

- **Les plus grands textes de la philosophie orientale avec M. A Malfray Albin Michel, 2000**

النصوص العظيمة للفلسفة الشرقية

- **Socrate sur internet , Éditions de Fallois , 1997**

سقراط على الإنترنت.

- **Histoire de l'existentialisme Armand Colin, 2005**

تاريخ الوجودية أرمان كولن

- **Dictionnaire des philosophes PUF, 2009**

قاموس الفلاسفة

عني النقاد العرب بعلم الجمال ونظريات الفنون، فعربوا بعض أمهات الكتب في هذا المجال، مثل «الفن والمجتمع عبر التاريخ The Social History of Art » (وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٠-١٩٧١) لأرنولد هاوزر Arnold Hauser، و«التطور في الفنون Evolution in the Arts» (وظهرت ترجمته بالعربية أعوام ١٩٧١-١٩٧٢-١٩٧٣) لتوماس مونرو Tomas Munro، و«النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية Aesthetics and Philosophy of Art Criticism» (1960 وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٧) لجيروم ستولينتز – Jerome Stolnitz، بيد أن حركة التعريب عن الماركسية والفن وجمالياتها لم تتوقف، منذ الخمسينيات، وأشير إلى بعض هذه الجهود في السبعينيات والثمانينيات، سواء عن مؤلفين سوفييت أو غربيين، مثـل «أسس علم الجمال الماركسي اللينيني» (١٩٧٦) لعدة مؤلفين و«الانعكاس والفعل: ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني» (١٩٧٧) لهورست ريديكر و«وظيفة الفن الاجتماعية» (١٩٨١) لجروموف وكاجان، و«الجمالية الماركسية L'ésthetique Marxisme » (ظهرت ترجمته بالعربية ١٩٨٢) لهنري أرفون Henri Arvon، و«الوعي والإبداع ـ دراسات جمالية ماركسية» (١٩٨٥) لمؤلفين سوفييت، و«الماركسية والفن الحديث» (١٩٨٧) لفرانسيس كلنجندر.

"الاستطيقا" أو "علم الجمال" مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر؛ للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعنَى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية. "فالاستطيقا" إذن؛ علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده. "والاستطيقا " في الشيء تَعنِي أن "الجمال" فيه حقيقة جوهرية وغاية قصدية، فما وُجِدَ إلا ليكون جميلا. وعلى هذا المعنى نشأت سائر "الفنون الجميلة" بشتى أشكالها التعبيرية والتشكيلية.

ومصطلح "علم الجمال" ترجمة لكلمة "استطيقا"، وهي كلمة ولدت في رحـم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطــلاحية خلال القرن الـثامن عشر الميـــلادي. فقد كان الفيلسوف "باومجارتن" سنة ١٧٥٠م أول من سك هذا اللفـظ، ثـم انتقـل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالأدب والفن.

إلا أن "الاستطيقا"، من حيث هي مفهوم، قديمة قدم الإنـسان نفـسه، وقـد صاحبت الحضارات البشرية كلها دون استثناء، واتخذت لها طابعا خاصا مع كـل حضارة، كما كانت لها تجليات خاصة ومتميزة مع كل تجربة إنسانية مختلفة.

وفلسفة الجمال أحد المفاهيم الثلاث التي تنسب إليها أحكام القيم، الجمال والحق والخير الذي يبحث في الجمال ونظرياته وأحكامه حسب رؤية فلسفية، فالجمال يعد في الخير أو النافع وفي التوازن والتناسق والتناغم. والنظام يعد أحد مبادئ القيم الجمالية الذي يجمع الأجزاء، وبعضهم يعد الجمال علاقة بين أجزاء الشيء والجمال هو الصدق. وغاية فلسفة الجمال البحث في ماهية الجمال وليس إحصاء أنواع الجمال، كما أكد على ذلك الفيلسوف اليوناني سقراط (صوت سقراط في المحاورات يعبر عن وجهة نظر أفلاطون) لتلميذه (هيبياس) في إحدى إجاباته لسؤال أستاذه عن الجمال. ويقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون: إن ما يجعل لهذه الحياة قيمة إنما هو ذلك المشهد، مشهد الجمال الأزلي الأبدي، فأي مصير، مصير هذا الإنسان الفاني الذي منح القدرة على مشاهدة الجمال الذي لا تشوبه شائبة، الجمال في صفائه ونقائه وبساطته، الجمال الذي لا يكسوه اللحم ولا صبغ الألوان الإنسانية، أي مصير ينتظر هذا الإنسان وقد أتيح له أن يشهد وجها لوجه الجمال الإلهي في صورته الواحدة. تساءل أفلاطون في "المأدبة": هل الجمال تحقيق "الانسجام" الهندسي في الشكل أو التناسب العددي في الصوت والسماع؟ وهل هو قيمة مطلقة، كما هي قيمة العدل والحق والخير، أم هو محكوم بقيم أخرى؟ لا ريب

في أن الجمال حكم راجع إلى إحساس إنساني الطبيعة، ولأجل صفة "الإنسانية" في هذا الإحساس وجب أن تكون للجمال ضوابط عامة تنأى به من حضيض الإحساس الحيواني الساذج القائم على محض الإشباع الغريزي، خاصة أن الجمال بوصفه تجربة إنسانية هو ضرب من أضرب اللغة وشكل من أشكال التواصل يستهدف "دعوة الآخرين المشاركة في نفس الإحساس، وتبني نفس الحكم المحمول على تلك الصورة الجميلة أو تلك اللغة السيميوطيقية". وعليه، فلا يمكن أن تكون للجمال تلك القيمة إلا في ضوء ضوابط ترفعه إلى مستوى القيم الإنسانية الثابتة، شأن الجمال في هذا شأن مفهوم الحرية، فلا قيام لهذه الحرية إلا في ضوء الضوابط التي تقننها كي لا تتحول إلى فوضى، وحركة بلا نظام، وتعد على حقوق الآخر، وربما مثلت "الفنون" المجال الذي يتعرف فيه كل مجتمع على ضوابط لتذوقه الجمالي وفقا لتطوره الحضاري ولرؤيته الفلسفية للحياة والكون.

وهذا ما نجده في الاتجاه الموضوعي الذي يرى أن الذي يجعل الشيء جميلاً هو توافر مجموعة من الخصائص، وهناك اتجاه آخر يرى الجمال في الذات المدركة، وهو ما يتمثل في الاتجاه الذاتي أو المثالي، وهناك وجهة نظر ثالثة ترى الجمال في هذا التفاعل بين الذات والشيء المرئي.

وإذا تساءلنا: ما الجمال؟ فإن تاريخ الفكر يعرض إجابتين، أولهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات؛ لأنه قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة، وثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئًا في ذاته، وأن له طابعا عينيا وواقعيا، ويمثل هذا الاتجاه هيجل الذي يرى أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتوجه إليه،

فعلاقة الإنسان بالكون تكون جميلة متى أدت إلى نمو الكون وتفتحه بحيث يكون فضاء للإبداع الإنساني دون أن يجور على الكون.

وما يصنعه الإنسان من أعمال فنية مهما اختلفت المادة الوسيطة التي يشكل من خلالها عمله الفني مثل الكلمة في القصة والشعر، والصوت في الموسيقى؛ لأن عمل الإنسان هو عبارة عن تأليف بين ممكنات لأنه لا يخلق المادة التي يبدع من خلالها العمل الفني، وإنما يركب المادة (الموجودة من قبل، ويشترك معه أفراد كثيرون في استخدام هذه المادة مثل اللغة التي يستخدمها الشاعر في صياغة قصائده) ويعيد بناءها في صورة مختلفة تعبر عن تجربته وإحساسه الداخلي والخارجي، وشعور الإنسان تجاه ما يقدمه الإنسان من أعمال فنية هو ما نطلق عليه الشعور بالجميل، وهو إحساس خاص من السرور والمتعة غير المرتبطة بمنفعة مباشرة، وإنما تعبر عن حاجة أسمى من تلبية الاحتياجات المباشرة مثل الجوع والعطش، ذلك أن منظر الماء في لوحة لا يروي العطش، ولكنه يروي هذا التعطش لإدراك الانسجام بين علاقات العمل الفني، وتفاعل الإنسان مع العمل الفني وفق هذا المنظور الحر هو ما نطلق عليه التجربة الجمالية، وأول شرط من شروط هذه التجربة وجود العمل الفني مجسدا من خلال مادة وسيطة تجعل إدراكه من خلال الحواس متاحا وممكنا، فلا يصح أن يقول شاعر ما أن لديه أجمل قصيدة في داخله لكنه لم يخرجها لنا في صورة ألفاظ بحيث يمكن سماعها أو إدراكها مكتوبة في ديوان من خلال حاسة البصر.

علم الجمال **Aesthetics** (وبالفرنسية **Esthetique**) أو الاستطيقا، علم معياري فلسفي، يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويبحث في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية، كالأحكام، والقيم الجمالية،

والمنهج الجمالي، والقوانين الجمالية. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثل *الإنسان* للعالم تمثلاً جماليا محكومًا بجوهر قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن، وماهيته ووظيفته - باعتبار أن الفن أرقى مظهر له- بصورة خاصة. وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن، والنشاط الجمالي وعلاقته بسائر نشاطات الإنسانية الأخرى. وكلمة «استطيقا» يونانية الأصل **Aisthesis** «ايستيزيس»، وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور ووسيلة لتمييز موضوعات الجمال.

يرجع ظهور إرهاصات علم الجمال إلى الحضارات القديمة في بابل ومصر والهند والصين. وقد تطورت التأملات الجمالية بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكروها هذه التأملات في صياغة *نظرية* تناولت حقيقة الجمال ومعناه ومعاييره والعوامل الموضوعية و*الذاتية* في القيم الجمالية. وجاء الفلاسفة اليونانيون بعد ذلك فعالجوا هذه المسائل الجمالية معالجة منهجية علمية، وكان *أكسينوفان* **Xenophon** (القرن السادس ق.م) أول من اهتم بالمسائل الجمالية، وعدّ معيار القيمة الجمالية هو نفسه معيار المنفعة والأخلاق، فوحد بين الجمال و*الخير* والمنفعة. أما ديمقريطس (٤٦٠-٣٧٠ق.م) **Democritus**، فكان أول فيلسوف يوناني ينظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية، فالجمال عنده انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها.

كما أكدت الفلسفة السفسطائية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن *الإنسان* محورها، وأبرزت قيمة الإدراك الحسي والانطباعات المرافقة له، وطالبت بحرية الفرد في التعبير عن مكنوناته العاطفية وانفعالاته.

وأنزل بروتاجوراس **Protagoras** قيمة الجمال في مجمل نظرته النسبية إلى القيم الإنسانية وفق مذهبه القائل «*الإنسان* معيار كـل شـيء». أمـا جورجيـاس **Gorgias** فقد صاغ نظرته في الجمال مبتعدا عن ربطها بفكرة الحقيقة، فشدد على الخطابة لسحر تراكيبها اللغوية التي تتجاوز الإقناع العقلي إلى حد إثارة الانفعالات والعواطف وسلب *الإنسان* إرادته. وعدّ فيثاغورث المعيار الجمالي رياضيا هندسيا يقوم على الاعتدال والائتلاف، وهدف العمل الفني التعبير عن *الحقيقـة* بـصدق. وبدأت مع *سقراط* **Socrates** معارضة أي *نظرية* تجعل الفن غاية لذاته وتقيمه على المعيار الحسي، فقد رأى أن الجميل هو ما يحقق *الخير* النافع، وأن الجمال له غاية هادفة، فأقام الفن على أساس النظر العقلي لا على إثارة الانفعال.

وبنى *أفلاطون* **Plato** فلسفته الجمالية على أساس أنطولوجي، مستمدًا فلسفته من النظرية الجمالية الفيثاغورثية والنظرة السقراطية، فـصاغ أكثـر النظريـات الجمالية تماسكًا في المرحلة الإغريقية، وكان أول فيلسوف يهتم بتـسجيل موقـف معين من ظاهرة الجمال، فأقام للجمال مثالاً **Ideal** هو «الجمال بالذات»، ذلك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العالم الحسي. وقد حـدد *أفلاطـون* «الجمـال بالذات» بالحب الإلهي و*الخير* والجمال الإلهي، وهو المثل الأعلى الذي تشارك به جزئيات العالم المحسوس، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة **imitation**، وأصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل.

ولم يكن لـ *أرسطو* **Aristotle** *نظرية* في الجمال تحدد معنـى أو مفهـوم الشيء الجميل، بل قدم شرحًا فقط لعملية الحكـم الجمـالي دون تعريفـه وبيـان خصائصه ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية، ونقض آراء أستاذه أفلاطـون، فأشـاد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون نافيا شمولها كل أنواع الإبداع، ولا سـيما النظـر الفلسفي، وأكد أن الفن ليس محاكاة الجميل في ذاته، وإنما هو محاكاة للطبيعة كمـا

تتجلى وتظهر، لكن وفقًا لمعيار عقلي كلي، فالفن مكمل للطبيعة، والجميل ليس مفارقًا وإنما هو موضوعي كامن في الواقع. وقد فصل أرسطو موضوع القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، فأثر هذا على تحليله لفن المأساة. كما اهتم بالمسائل التطبيقية للممارسة الفنية من عنايته بدراسة الجمال العام المطلق. ويعد كتابه في الشعر «بويطيقا» *نظرية* جمالية تطبيقية. كما أوضح أن قيمة الفن تكمن في فعله في *النفس* البشري أي في وظيفته التطهيرية التي تقوم على التحرر من بعض الانفعالات والعواطف السلبية عبر معايشتها فنيا. فالفنون مثل الموسيقى والدراما توقظ المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعو *الإنسان* إلى اتخاذ موقف أخلاقي، ذلك لأن الانفعال الفني الذي يتوهج حماسه هو انفعال *النفس* بوصفها حاملة للحياة الأخلاقية. وبهذا قدمت *نظرية أرسطو* في الجمال والفن صورة مثالية عن *الإنسان* تتمثل في *الثقافة* الشاملة والارتقاء إلى أعلى مراتب *الأخلاق* والنشاط السياسي.

وقام شيشرون Ciceron (١٠٦-٤٣ق.م) بتقديم النظرة اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة عملية، ارتكز بفضلها علم الجمال الكلاسيكي اليوناني الروماني إلى فكرة جوهرية وهي فكرة الكوزموس cosmos التي تعني بآن واحد نظام الكون والترتيب والجمال والزينة.

ومع *أفلوطين* (٢٠٥-٢٧٠م) Plotinus تم الانتقال من النظرة الجمالية اليونانية الكونية إلى النظرة الصوفية اللامادية، من الجمال الخارجي إلى الجمال الداخلي النفسي، فالتحرر من المادة يقود إلى الجمال الإلهي المطلق؛ لأن الجمال هو الخير، والبحث عنه توق إلى الاتصال بالعالم المثالي ومعاينة المبدأ الإلهي. والجمال قرين التناسب والنظام، وموح للخير، فالجميل عنده متجانس مع الإلهي والأخلاقي، إنه المعقول المدرك في علاقته *بالخير* أول الأشياء وأسماها، والواحد الجميل والحق المتعالي قمة *الوجود*.

أما لدى العرب والمسلمين، فقد بقي مفهوم الجمال متجاذبًا بين أهل النقل وأهل العقل، فتأثر المعتزلة بما جاءت به الأفلاطونية من أن الحق و*الخير* والجمال هي ماهية واحدة. وعبروا بوصفهم ممثلي التيار العقلاني في الإسلام، عن هذه النظرة، وربطوا الجمال بالعقل والشرع معًا، فما هو حسن في نظر الشرع يعد حسنًا في نظر العقل، فالعقل هو أساس القيمة الجمالية، لكن لم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية في هذا الصدد.

وارتبط موقف المتصوفين المسلمين من الجمال وتفسيره بالجمال الإلهي، فميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفةٍ تدرك بالحواس وطائفة ثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية وأداة إدراكها القلب، فالقلب أو الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات.

واندمجت في العصور الوسطى المسيحية الأفكار الجمالية مع الدراسات اللاهوتية التي تهتم *بالعلاقة* بين العدل السماوي والشر الأرضي. ولم يكن ممكنًا تصور الجمال إلا بوصفه أثرًا إلهيا رمزيا في العالم الطبيعي، وكذلك جمال الفن فهو ذو دلالة رمزية فقط، إنه ضرب من التشبه بالإلهي أو ضرب من حلول الجمال السماوي في الأثر الفني.

فاعتقد أوغسطين **Augustine** أن الجمال هو التجلي الرمزي للألوهية، ويتمثل في نظام الوجود وترتيبه وتناسبه وفي وحدة الكون السارية في مظاهره المختلفة. أما الفلاسفة الذين جاءوا بعده في العصور الوسطى المسيحية أمثال بونافنتورا **Bonaventura**، وأنسلم **St. Anselm**، والإكويني **St. Aquinas**، فقد بقوا أمناء للرؤية الأفلاطونية، فبدا الجمال الفني دلالة على الحقائق الروحية، وتأثروا على رغم التباين في توجهاتهم الفلسفية، بتعاليم القديس أوغسطين الأفلاطونية، كما تأثروا بتاسوعات *أفلوطين* (حول الجميل والصانع والمثال الجمالي)، والتي تضمنت فلسفة جمالية صوفية.

واهتم فلاسفة عصر التنوير، روسو Rousseau وديدرو Diderot، بالظاهرات الجمالية، ونظرا إلى الطبيعة بوصفها *نموذج* النشاط الجمالي، وتمسك ديدرو باعتبار *الإنسان* معيار الجمال، وأكد هوبز على الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، فنظر إلى الجمال نظرة تطورية، وقال إن الحكم الجمالي هو حكم قيمة مرتبط بزمان ومكان وشخص معين.

وكان *للمدرسة* الإنكليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال وربطه بالإحساس والتمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، على يد كل من هيوم **Hume** الذي أرسى الاتجاه الذاتي في علم الجمال، ولوك **Locke**، وأدموند بيرك مؤلف كتاب «أصل مفهومي الجلال والجمال» الذي اعتمد في دراساته الجمالية على علم *النفس* الاختباري، ولهذا أمكن عده أحد مؤسسي علم الجمال التجريبي، وكذلك وليم هوجارث في كتابه «تحليل الجمال» الذي أكد فيه ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معياراً للتعرف على القيم الجمالية ومعرفة تكوين الأحكام الجمالية.

ومن أهم المفكرين في تاريخ التفكير الجمالي، في العصر الحديث، رجل التنوير الألماني ألكسندر باومجارتن **A.Boumgarten**، الذي كان أول من استخدم مصطلح «الاستطيقا» للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة ١٧٥٠ باللغة اللاتينية بعنوان «الاستطيقا» **Aesthetica**، والذي يعد رائدًا في الجماليات الحديثة، كان قد قصد به تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في *العلاقة* بين الشعور والإحساس والكمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علمًا فلسفيا، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي، ومن ثم التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى.

وقد استخدم كانط **Kant** في كتابه «نقد العقل الخالص» الاستطيقا بمعنى علم المبادئ القبلية للحساسية وللإدراك الحسي وهي الزمان والمكان، لكنه في كتابه

«نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠)، الذي يعد دعامة قوية في بناء علم الجمال، تجاوز من سبقه ووضع *نظرية* نقدية جمالية أكثر تكاملاً وشمولية ومعارضة *للنظرية* الأفلاطونية. فقد استعمل كَنت "استطيقا" بمعنى «الحكم التقديري الخاص بالجمال». وقد جهد كانط في تحليل الشروط الأولية للحكم الجمالي ساعيًا إلى تأسيس منطق للذوق على غرار ما أنجزه بالنسبة لميداني العلم و*الأخلاق* بالاعتماد على المنهج الترانسندنتالي (الشروط الواجب توافرها في الحكم الجمالي لكي يكون ممكنا)، فرفض تفسير التجربة الجمالية بردها إلى عوامل خارجية، وأكد الصفة *الذاتية* للحكم الجمالي، أنه حكم حدس مرتبط بالذات، أي حكم ذوقي ذاتي. ولما كانت الشروط *الذاتية* لملكات الحكم واحدة عند كل الناس، فأحكام الذوق تتصف بالكلية. لهذا يعرف كانط الجمال أنه «قانونية دون قانون»، وهو رمز الأخلاقية.

واستمر هذا المناخ الفلسفي النقدي في علم الجمال حتى ظهور محاولة هيجل **Hegel** الموسوعية للتوفيق بين الأفلاطونية الجديدة **Neoplatonism** والكانطية، لإرساء فلسفة ميتافيزيقية مثالية للجمال والفن. فبحث في التناقضات الجدلية للقيمة الجمالية والعوامل الموضوعية التي تتحكم بتطور الجمال وتحققه الفني. وانطلق في كتابه «علم الجمال» من فرضيته القائلة أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيها لذاتها، وهو تحقيق لفكرة المطلق، فالروح في اتجاهها إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال وإلى *الحقيقة* وإلى الألوهية، فالجمال هو التجلي الحسي للفكرة.

وبتحليل تطور *العلاقة* الجمالية، تمكن هيجل من وضع تفسير فلسفي لتاريخ الفن ومراحله الأساسية الثلاث: المرحلة الرمزية القديمة (فن العمارة)، والمرحلة الكلاسيكية اليونانية (النحت)، ثم المرحلة الرومانسية في العصور الحديثة (الموسيقى والشعر). وقد أكد هيجل أن موضوع علم الجمال هو الجمال الفني وليس الجمال الطبيعي، لأن الجمال الفني أرفع مقاما بوصفه وليد إبداع الروح والوعي و*الحرية*.

أما ماركس Marx فقد حدد علم الجمال تبعًا لنظريته المادية الجدلية، وعده علمًا يدرس تمثل أو فهم *الإنسان* الجمالي للعالم والواقع حسب قواعد منتظمة، تتناول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل مرحلة تاريخية. وأكد أن الفن والإبداع الفني جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبيعة الصاعدة، والفن مهمته التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي. ومهمة علم الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوانب المختلفة لطبيعة الفنون: أصلها، وجوهرها، ومضمونها، ودورها، وعلاقتها بأشكال الوعي الاجتماعي والتاريخي.

وفي كنف الرومانسية، ظهرت آراء شوبنهاور Shopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) في الجمال والفن، فقد رأى أن الجمال يتجلى في موقف الذات من الموضوع، وهو موقف لا يتحقق إلا بالفن، حيث يمكن للفن بالتأمل وقوة الخيال والعبقرية النفوذ إلى الأفكار الخالدة وتمثيلها وتحرير *الإنسان* من آلام الحياة، فتتغلب الذات على الإرادة وترى الجمال والحق في كل شيء وتنعم بالطمأنينة النفسية العميقة.

وتعد *نظرية نيتشه* Nietzche (١٨٤٤-١٩٠٠) في الفن أيضًا ضربًا من الرومانسية، فقد قدم عرضًا تاريخيًا للثقافة الفنية أكد فيه على التناقض العميق بين وظيفتين للفن: الوظيفة الأبولونية، نسبة إلى أبوللو إله النبوة والبراعة والنظام والوضوح والسيطرة وقوة الفكر، والوظيفة الديونيزية، نسبة إلى ديونيزيوس إله الخصب والخمر والنشوة.

وتؤكد النزعة الحدسية في علم الجمال والفن، التي رادها الفيلسوف الفرنسي برجسون Bergson، على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في *العلاقة* الجمالية الفنية. وقد حاول برجسون إيجاد حل منهجي توفيقي بين *الذاتية* المطلقة

والموضوعية المطلقة، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الأساسية: الخلق والتأمل والتفسير. وجاء بنديتو كروتشه **Croce** بمحاولة توفيقية مثالية بين كانط وهيجل، وعدَّ علم الجمال وصفيًا لا معياريًا وحدسيًا عينيًا، أما الفن فهو حدس غنائي تمثيلي ووجداني في آن واحد، والعمل الفني هو مزج تعبيري منسق ومتحقق بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية.

كما برز في القرن العشرين نزعات فلسفية جمالية وفنية عديدة، عبرت عن الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية (الموضوعية، والذاتية، وجدلية القيم)، كان لها تأثير كبير على الحياة الفنية، مثل ***نظرية مدرسة*** التحليل النفسي في الفن التي يمثلها فرويد **Freud** وكارل يونج **Jung**، وتؤكد أن الفن يساعد ***الإنسان*** على ***التوازن*** النفسي الفسيولوجي مع الواقع الاجتماعي. وكذلك ***نظرية*** ديوي **Dewey** في الجمال الفني التي ترتكز إلى أساس بيولوجي، فهو يعد الحس الجمالي حسا حيوانيا، فلا يجد مقياسًا للتمييز بين الجمالي واللا جمال. والنزعة التومائية الحديثة (جاك مارتان) التي تجد في الفن إعادة إنتاج للجمال الإلهي، وتعد الأثر الفني إبداعًا جديدًا، والمتعة الفنية حدسية لا واعية ومتصلة بالوقت نفسه بالشعور بالألوهية. والنزعة البنيوية التي تعلن أن ثمة في الطبيعة بنى للتفكير والتخيل هي بمثابة هندسة فكرية ثابتة تصدر عنها الآثار الفنية. وكذلك الوضعية، التي رادها أوجست كونت (١٨٠٧-١٨٨٧) **Comte** وتفرعت إلى تيارات رئيسية أخرى في الفكر الجمالي الوصفي، ويمثل أندريه مالرو **Malraux** أحدها، وراد أخراها عالم ***النفس*** الألماني ثيودور فخنر **Fechner**، الذي مثل التيار التجريبي الاستقرائي للذوق الجمالي في كتابه «مدخل إلى علم الجمال»، الذي أصدره عام ١٨٧٦. وكذلك الظواهرية الهوسرلية ***والوجودية*** والاتجاه المادي الآلي (ماكس بنزي **Benze**) وتيارات للفلسفة الماركسية المعاصرة ممثلة في الفيلسوف المجري لوكاتش **Lukacs** والألماني بريشت **Brecht**، وهما من أنصار الحداثة في الفن.

كما مثل ريمون باير Bayer (١٨٩٨-١٩٥٩) الفكر الجمـــالي الفرنـــسي، الذي طرح المنهج الواقعي الإجرائي، والمنهج الاســـتدلالى والتجريبـــي، بوصـــفه أفضل منهج لدراسة العمل الفني والجمالي، وذلك بعد نقده كل المنـــاهج الـــسابقة. وتابعه في الاتجاه عينه إتيين ســـوريو (١٨٩٢-١٩٧٩) Souriau مؤكـــدًا أســـس المعرفة الجمالية العقلية الطابع وموضوعية الفن. وكذلك شـــارل لالـــو (١٨٧٧-١٩٥٣) Lalo، الذي مثل الموضوعية الاجتماعية في تأمله للجمالية التجريبية.

وإذا انتقلنا إلى الفكر العربي المعاصر وتأملنا المشروعات الفكرية التي قدمها المفكرون العرب، سنجد أنهم اهتموا بتحليل العقل العربي من جوانبه المختلفة ولكن سنجد أنه قد غاب موضوع العقل الجمالي من المشروعات الفكرية التي قدمها المثقفون العرب، ومن ثم غاب البعد الجمالي من النقد الذاتي الذي مارسه الوعي العربي، رغم الوعي بأهمية هذا البعد الذي يقدم البذور الأولي لنقد الواقع العربي وتجاوزه، وقدم إمكانية الحلم بيوتوبيا جديدة وصورة للحياة تنفك من أسر ما هو سائد، وقد غاب معه الاهتمام بالإبداع العربي في صوره المختلفة رغم أن الإبداع العربي لا يزال منتجا لأفضل ما في الذات العربية من نقد للإنسان والواقع العربي، وقد استطاع الإبداع العربي - رغم كل الظروف - أن يبوح بما لا يمكن التعبير عنه من خلال لغة التصورات المجردة ويساهم هذا الكتاب في تنمية الوعي الجمالي في الفن والحياة.

ويمكن أن نذكر بعـــض الرواد فـــي علم الجمال فـــي الدراسات العربية، ولا سيما المكتوبة في مصر: سنجد أميرة حلمي مطر، فؤاد زكريا، صلاح قنصوة، عبد المنعم تليمة، جابر عصفور، طه حسين، إحسان عباس، محمد منـــدور، شكـــري عياد، أدونيس، الطاهر لبيـــب، مصطفى سويف، زكريـــا إبراهيـــم، عزت قرني، على عبد المعطي، وفاء محمد إبراهيم. ومما سبق نتوصل إلى:

- غياب المشروع الجمالي في المشروعات الفكرية الكبرى في الفكر العربي المعاصر، وهذه شهادة على تكريس القطيعة التحريمية للفن والإبداع الجمالي.

- إن المناقشات في علم الجمال لم تتجاوز التسمية وإعادة التسمية، ولم تبحث الأصول الجمالية للنقد العربي الحديث.

- سيطرة الطابع الإيديولوجي في البدء بغائية الفن وهدفه في الواقع الاجتماعي، وهي قضية مثالية يثيرها أصحاب الفكر المادي؛ بحجة الواقعية في الفن.

- تماثل الكتابات في كثير من جوانبها، وتبدو معظمها، وكأنها كتب مدرسية، لا تسعى للمشاركة في الواقع الثقافي والإبداعي، وكل هذا يبين غياب المشروع الجمالي للإبداع بوصفه إستراتيجية للإسهام الفعال في النظرية الجمالية المعاصرة، مما يلقي بظلاله في إثراء النقد والإبداع معًا.

وهذا الكتاب الذي نقدمه له جانب معاصر يتمثل في بعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

رمضان بسطاويسي محمد

كلمة المترجمة

هـذه محاولة فى علم الجمال (الاستطيقـا) يقدمها الأستاذ دنيس هويسمان ، فى مجموعة « ماذا أعلم ؟ » الفرنسية . وللمؤلف عدا هذا الكتاب « بحث فى معيار الفن » ١٩٥٢ ، و « تاريخ الفلسفة الأوربية » ١٩٥٤ : وهو يعمل بالمركز القومى للبحوث العلمية الفرنسى ، وسكرتيرا لجمعية الاستطيقا الفرنسية ولمجلة الاستطيقا التى أسسها « إتيين سوريو » أستـاذ الاستطيقا بجامعة السوربون . وتأثر المؤلف باتجاه الأستاذ سوريو واضح ، ذلك الاتجاه إلى إنشاء علم جديد « للصور » موضوعه « التركيب الظاهرى للظواهر من حيث هى موضوعات للإدراك . وتتلخص مهمة الفن وفقا لهذه النظرة فى عملية إعطاء صور محددة لمادة سابقة فى الوجود ، وتجعل من المعرفة الكامنة بهـذه الصور علما موضوعيا للصور هو الذى يسميـه بالاستطيقا » (*) .

فالمؤلف يتفق مع سوريو فى فهم الاستطيقا على أنها علم موضوعى ، كما أنه من جهـة أخرى يُقرب بين المعرفة فى الفن والمعرفة فى العلم على أساس اعتمادهما على الواقع نفسه ، وإن لم يبين بالتفصيل مدى الفـارق بينهما . ثم إن نزعته التجريبية لم تمنع أخذه بآراء أقرب إلى النقـد الأدبى والشعور الصوفى مما يؤكد اختلافهما فى المنهج عن الاستطيقا التجريبية التى يؤمن بها ، وذلك بوجه خاص عند تفسيره لطبيعة الإحسـاس الجمالى ومعيار الفن .

---

* « الاستطيقا بين الاستقلال والتوزع العلمى ــ رأى لإيتين سوريو » مقال للأستاذ بدر الديب بمجلة علم النفس ــ أكتوبر عام ١٩٥٢ .

ولا يمنع النقد من التعرف على وجهة نظر المؤلف ولا من الاطلاع على مجهوده فى عرض هـذا العلم الناشىء فى تاريخه وتطوره منـذ أفلاطون حتى العصر الحديث ، وفى مجـالاته المختلفة وعلاقاتها بالمجالات الأخرى ، وفى تحديد أهم مشاكله .

ونحن إذ نقدم هـذا الـكتاب للقارئ العربى لم ندخر وسعا فى توضيح ما ساقه المؤلف من مصطلحات وأفـكار جديدة بدون شرح ، الأمر الذى اضطرنا أن نفرد لهـا ملحقا بالحواشى والملحوظات فى آخر الـكتاب ، كما أننا سمحنا لأنفسنا بتعريب كلمة Esthétique بالاستطيقا فى بعض المواضع وإن جرت ترجمة هذه الـكلمة بعلم الجمال . وقد كان اختيارنا لـكلمة استطيقا فيه مراعاة لوجهة نظر المؤلف لهذا العلم ، هـذه الوجهة التى تجعله دراسة للحساسية أو التذوق أكثر مما هو دراسة للجمال . ومن جهـة أخرى فقد كان لـكلمة الاستطيقـا مرونة تجعلها أطوع لدينـا عند اشتقاق الصفة أو الحال بغير أن تختلط بمشتقات فـكرة الجمال . من أجل هـذا لم نتردد فى استعمال كلمة استطيقـا على نحو ماجرى عليـه العرف حديثا من تعريب الـكثير من المصطلحات الأوربية .

أميرة حلمى مطر

كلمة المراجع

أصل هذا الكتاب على صغر حجمه، وصدوره فى مجموعة فرنسية أشبه أن تكون شعبية، جيد، غزير المادة، عميق فى بابه، شامل فى أبوابه، محيط بمعظم النظريات فى علم الجمال، والمذاهب المختلفة التى قالها علماء الجمال والفلاسفة، وهى مذاهب شتى، متعارضة، يرجع تعارضها واختلافها إلى أن هذا العلم حديث الميلاد، لم يشب بَعْد عن الطوق، فضلا عن صعوبة إخضاعه للمناهج العلمية. ولا تزال الكلمة الأخيرة فيه للذوق. والذوق شيء ليس فى الكتب كما يقال.

ومن أجل ذلك ترى للإنجليز رأيا، وللألمان رأيا آخر، وللفرنسيين رأيا ثالثا، وهكذا. لأن فلاسفة كل أمة من هذه الأمم يصدرون فى أحكامهم عن المذاهب الفلسفية التى تعبر عن روح أمتهم. فالإنجليز تجريبيون، والألمان مثاليون، والفرنسيون عقليون، فى جملتهم، فلا غرابة أن تخضع نظرياتهم فى الفن والجمال لمذاهبهم الفلسفية التى أشربوا بها، وانطبعت حضارتهم بطابعها.

فلا بد لمن يريد الاستفادة من هذا الكتاب أن يكون واسع الاطلاع فى الفلسفة والأدب والفن على حد سواء. وبعد فإنه يفتح لقارئه آفاقاً جديدة، ويرشده إلى الأصول التى يرغب المتعمق فى الرجوع إليها.

وقد بذلت المترجمة، التى تقوم بتدريس الفلسفة اليونانية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة، جهدا مشكوراً فى نقل هذا الكتاب، وتغلبت على كثير من الصعوبات التى صادفتها فى الترجمة، وبخاصة فى نقل المصطلحات التى لم يسبق من

قبل نقلها إلى العربية . وقد عدلت عند المراجعة عن لفظة « الاستطيقا » إلى « علم الجمال » فى بعض المواضع ، وبخاصة فى ابتداء الكتاب ، حتى لاأهجم على القارئ باصطلاح غريب أعجمى . وأبقيت الاصطلاح فى مواضع أخرى ، والزمن كفيل ، مع شيوع الاستعمال ، وصقل اللسان ، وحسن القبول من الذوق العربى أن يجرى أحد المصطلحين .

وحين عرض الكتاب على المراجعة الأخيرة رأى صديقنا الأستاذ محمود الخضيرى رأيا آخر فى بعض المصطلحات ، مثل « اللطف » فى مقابل grâce ، وأنا أرى أنها « الرشاقة » ، ومثل « الجزافية » فى مقابل gratuité ، وأقترح لها « السماحية » ، ولا مشاحة فى الاصطلاح كما يقولون . ولذلك أود أن أنبه إلى أن الكتاب فى صورته الأخيرة هو لمسة من لمسات الصديق ، صديق الحكمة ؟ .

مارس ١٩٥٩ — أحمد فؤاد الأهوانى

مقدمة

« نشأ علم الجمال يوم تفتح حس الفيلسوف الملاحظة وقلبه للشوق » كذلك كان يقول پول ڤاليرى[1] . ويكوّن علم الجمال مع علم الأخلاق والمنطق هذه المجموعة الثلاثية من « العلوم المعيارية » التى سبق « لڤونت » أن تكلم عنها ، فهو بعض تلك الجملة من القواعد التى تُفرض على حياة الفكر . ويمكن القول، بأن أهداف علم الجمال الثلاثة المتعلقة بقواعد الفن ، وقوانين الجمال والذوق ، تطابق حدًّا حدًّا قواعد العمل والعلم ، وقوانين الخير والحق ، ومصطلحات السلوك والاستدلال . ولعلنا نكون أكثر دقة حين نأخذ بعبارة هيجل : « إن فلسفة الفن تكوّن حلقة ضرورية فى بناء الفلسفة »[2] .

ولكن ما هو علم الجمال على وجه الدقة ؟

يمكن القول بمعنى مبدئى ــ وهو معناه الأول ــ إن فلسفة الفن تعنى فى الأصل الحساسية . (فكلمة إيسثيزيس aisthésis تفيد فى اشتقاقها اليونانى الحساسية) ، التى تدل على أمرين فى وقت واحد هما المعرفة الحسية (أو الإدراك الحسى) والمظهر المحسوس لانفعالنا[3] . وعلى هذا النحو أمكن لپول ڤاليرى أن يقول « إن « علم الجمال هو الحساسية » . « l'esthétique, c'est l' esthésique. »[4] وبمعنى آخر أكثر تداولا فى الوقت الحاضر يعنى علم الجمال « كل تفكير فلسفى فى الفن[5] » .

ومعنى هذا القول : أن موضوع علم الجمال ومنهجه يتوقفان على طريقة تعريفنا للفن . وسوف يشغل توضيح هذه الفكرة عدة فصول من هذا الكتاب (من الفصل ١ــ٤) أولا وفقا لترتيب تاريخى ، ثم وفقا لنظام منطقى .

وسنعود بعد ذلك إلى دراسة سيكلوچية الإنسان إزاء الفن [٥] وأحوال الناس الاجتماعية إزاء الجمال [٦] . وسنحاول بعد ذلك تحليل الفن بالإضافة إلى سائر القيم الأخرى [٧] أو فى ثنايا أنواعه المختلفة [٨] . ونختتم ببعض الملاحظات على منهج علم الجمال نحاول أن نحدد فيها بدقة مجاله الغامض على حدود علم النقد والتاريخ [٩] .

وينبغى ألا يبحث القارئ فى هـذه الفصول المختلفة عن نوع من المرافعة الشخصية أو الدفاع عن علم الجمال والإشادة به . ومؤلف هـذا الـكتاب هو أشد الناس اقتناعاً بفضل المضمون على ما يحويه ، إذ فوق فلسفة الفن يقوم الفن ذاته[٦] .

الجزء الأول

مراحل علم الجمال

يمكن التمييز على نحو مجمل بين ثلاثة أدوار فى تاريخ علم الجمال : العصر الدجماطيقى وقد كان مرحلة المحاولات الأولى . وقد دام عصر الطفولة هذا منذ سقراط حتى بومجارتن [٧] ، أو على أى حال حتى مونتيني . وبعد أن جاوز علم الجمال هذه المرحلة على نحو ما ينبغى عبر عصراً نقديا وصل به من كانط kant حتى أتباعه اللاحقين عليه .

ثم نضج علم الجمال سريعا وذلك بفضل ستة مذاهب ، وفى أقل من مائة عام (من ١٧٥٠ إلى ١٨٥٠) أدرك سن الرشد وأصبح ثابتا مطمئنا .

وفى العصر الوضعى صادف « أزمة نمو » غريبة على من كان فى مثل عمره المتقدم . فقد تعرضت فلسفة الجمال للزوال عند ما ظهر أنصار علم الفن يدعون إلى جعلها فنية بحتة . ثم مرت هذه « النكسة الزمنية » كأن لم يحدث شىء ، ويعتبر العصر الحالى امتدادا للعصر الوضعى ، وأصبح علم الجمال المعاصر أبعد ما يكون عن الاضمحلال بل هو فى تمام الازدهار [٨] .

الفصلُ الأوّل

الأفلاطونية أو العَصر الدّجماطيقي

إذا شئنا أن نرسم للفن شجرة تشبه شجرة الفلسفة على نحو ما فعل ديكارت صاحب كتاب « المبادئ » فى مقدمته المشهورة ، فلا بد وأن نعتبر الفلسفة الأفلاطونية أصلا لجذور كل علمٍ للجمال . ولسنا فى حاجة أن نذهب إلى طوفان الفكر الشرقى ، أو ننبش قبور الأولين الغربيين من أمثال الحكماء السبعة أو هرقليط (هيركليتُس) على وجه الخصوص ، بَلْه هيسيود ، فإن أعظم ثلاثة بين فلاسفة إغريق يرسون الدعامة الأولى لعلم الجمال هم سقراط وأفلاطون وأرسطو . أما سقراط فكان الرائد ، وأما أرسطو فكان خليفة ذلك الإله الحارس للجمال وهو أفلاطون . وبالمثل لم يشارك أفلوطين ولا القديس أوغسطين فى إنتاج الاستطيقيين إلّا بالقدر الذى رجعوا فيه إلى الفكر الأفلاطونى ، وظل كل تفكير فى الفن حتى عصر النهضة وفى أثنائها يبدأ من أفلاطون و يعتمد عليه .

ثم إذا بالشجرة الكانطية ترتفع فى ضخامة لا تقل عن ضخامة فروعها النابتة منها ، وصاروا أكثر أفلاطونية مما كانوا يتصورون ، ونعنى بهم هيجل ، وشلنج ، وشو بنهور ، ثم ظهرت أخيرا فروع أكثر حداثة .

ولنذكر من أول الأمر أن سُقراط يحدد بداية مرحلة أساسية فى علم الجمال قبل أن يوضع لهذا العلم اسم ، و يستطيع أى باحث متزمت أن يلفت نظرنا بحق إلى أن اصطلاحى الميتافيزيقا والاستطيقا (علم الجمال) يرجعان على التوالى

إلى ثلاثة قرون أو ثلاثة وعشرين قرنا بعد أفلاطون . غير أن هذا القلب المقصود لأوضاع التاريخ والذى أجازه العرف المألوف مما يبيح استعمال هذين الاصطلاحين استعمالا غير دقيق . ومع ذلك فليس الموضوع فى هذا المجال متعلقا بعمل تاريخى . وقد كفانا الأستاذ پيير ماكسيم شول (٩) كل ما يمكن قوله عن أفلاطون وفنون عصره فى رسالة عن هذا الموضوع ، وأتبعها بأبحاث لها قيمتها البالغة .

سقراط : (٤٧٠ ـ ٣٩٩)

يروى زينوفون فى كتابيه « المذكرات » و « المأدبة » كيف كان سقراط يُعَلِّمُ براسيوس المصور ، وكليتون المثّال ، الطريقة التى بهـا يتمثلان أروع ما فى النموذج من جمال حين ينقلان بالإيماءات المحسوسة الجمال الحق للنفس . ذلك أنه لا بد من بلوغ الجمال الحقيقى الروح تحت الهيكل الجسمانى . ويقول أفلاطون أيضاً فى فيدون : « البدن قبر » Soma sêma (١) .

غير أن ملاحظات سقراط بله أقوال الحكماء السابقين له لا تعدو أن تكون شذرات متفرقة فمبدأ النفس المُشِعَّة التى تتألق بالجمال فوق الطبيعى هو فى أصل المذهب الأفلاطونى . ولن نحاول أن نميز هنا العنصر السقراطى فى الفلسفة الأفلاطونية . فمن المؤكد أن التلميذ قد أعاد التفكير فى كل ما قاله الأستاذ وفاقه فيه ، ويكفى أن نرجع إلى محاورة فيدون 100,E لندرك مدى الفرق بين المذهبين . وفى ذلك يقول أفلاطون : إنه فى أصل كل جمال لابد من وجود « جمال أول ، وحضوره هو الذى يجعل الأشياء التى نسميها جميلة ، جميلة ، على أى نحوٍ كانت الصلة التى تقوم بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول » : أكثر من ذلك فقد قالوا إن علم الجمال قد ولد يوم

(١) باليونانية « سوما » تعنى الجسم ، و « سيما » تعنى قبر (المترجم) .

استطاع سقراط أن يجيب على أسئلة هيبياس (فى محاورة هيبياس الأكبر) بقوله: إن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء ، فلا شك فى أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيثارة كلها أشياء جميلة ، غير أنه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه [١٠] .

ويجيب سقراط الشاب تتياتوس بأن العلم ليس هو الفلك ولا الهندسة ولا الحساب ، بل هو شيء أكثر وأسمى من كل هذه المعارف الجزئية . وكذلك الجمال لا يمكن أن يرجع إلى أى موضوع بسيط ، كما أنه لا يرجع إلى عشرين موجودا معينا . وهنا نضع أيدينا على حجر الزاوية فى النظرية الأفلاطونية ، فهذا النص يمكن أن يعد مقدمة لكل علم جمال مستقبل. ولكن سقراط عندما كتب أفلاطون هذا الكلام، كان قد انتهى تأثير فكره .

١ — الأفلاطونية

الجدل الأفلاطونى .

لو اتبعنا رأى أفلاطون نفسه لوجدنا أن محاورة « المأدبة » الأفلاطونية [وليست الزينوفونية] تبرز وحدها من وسط هذا الثلاثى العجيب (المكون منها ومن فيدروس وفيدون) فتقدم لنا المدخل إلى الجمال عن طريق الحب . فبالصعود الجدلى إلى مثال الجمال نتجه نحو هذا الحب الأفلاطونى ، وهو الضامن الوحيد للجمال المثالى ، بواسطة مافى هذه القصة التى تشبه قصة « المرأة العجوز » من لطف كما يقول آلان Alain ، أما محاورتا فيدون وفيدروس فإنهما تدعمان تجربة المأدبة .

فهاك إذن الطريقة : لمعرفة ماهو جميل بحق على وجه هذه الأرض لابد قبل كل شيء أن نفرغ الذهن وننظفه من كل ما يحتوى عليه من خطأ أو نقص ؛ ويجب إذن أن نتخلص من كل الأخطاء السابقة وأن نحاول استرداد الصراحة

الأولى . وموضوع « الإقناع » هو إزالة كل العوائق التى تقف حائلا دون المعرفة الصحيحة . ونحن نعلم أن « المأدبة » تضم جماعة من المدعوين ، يمتدحون جميعا الحب بأسلوب شعرى مزدهر . أما سقراط فهو آخر من يتحدث بينهم ، ويحكى قصة كاهنة تدعى ديوتيما علمته أن الحب أمر متناقض : قد كُوِّن من الرغبة فيما ليس لدى الإنسان وميله إلى غير ما هو عليه ، وأن الحب الخائب مملوء بالأمل، ومن رماده يولد الحب المحتضر من جديد . ولما كان الحب من أبناء فوروس Poros أى الوفرة (أو الوسيلة النافعة) وبنيا Pénia أى العوز ، فإنه دقيق ، ماكر ، حكيم ، غير أنه فقير معوز يحتاج حتى إلى الفكر . ولما كان فقيراً فيما يملك من حقائق غنيًّا بإمكانياته ، راغباً فى إكمال طبيعته وإتمام صورته ، فإنه شغوف بزيادة علمه وزيادة ملكه ، وهو وحده قادر عن طريق إعلاء أنفسنا أن يجعلنا نبلغ كل ما هو خالد وإلهى ، الحب إلهام ليس له حد نحو آفاق عالية تبدل صورته .

والحب بهذا الوصف هو الجمال المثالى . غير أن الجذب الروحى الموصل إليه ليس بالأمر البسيط ؛ إذ لا بد أن ندرك أنه يوجد بين الطرفين ، شخص المحب وموضوع الحب ، بين التعلق الشخصى ، والتطلع نحو الأمر الكلى يوجد محل لطرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين .

أما الخطوة الأولى فى هذا السلم فتتلخص فى أن المبتدئ يتجه إلى حب جسم جميل ولكنه لا يلبث أن يستلهم هذا الحب لكى يحب جميع الأجسام الجميلة .

ثم يحس المحب بتفاهة محبة الصور المحسوسة ويُحس بالانجذاب إلى نفس من يحب ، وحين يرى مدى تفاهة هذه القشرة الجسمانية فإنه يدرك ضرورة التسامى فوق الصور المحسوسة ليصل إلى جمال الشواغل النفسانية، أى جمال السلوك الإنسانى .

وليس هـذا فحسب ، فإن محبة القواعد الأخلاقية تترقى إلى حب الأخلاق المطلقة .وسرعان مايقدّر هـذا المبتدئ الهوة التى تفصل بين الأخلاق والمعرفة ، وإذ ذاك يقذف بنفسه بدون روية للبحث عن معارف مختلفة وفيما يحتوى عليه اختلافها من جمال ، ولن يجد الجمال إلّا فى شمول المعرفة ، وفى العلم ذاته . فإذا به فى نهاية الأمر قد تحلّل من الجسد وخرج عن فرديته على حد قول « رو بان » . فلا يصعب عليه أن يحقق ذلك « التطهير » ومع ذلك فإن محب العلم لاتنكشف له كمال أسراره ، لأن كل ماسبق لم يكن إلّا تمهيدا يبيح للمرء طرق باب الأسرار ، أما الوصول للمرتبة النهائية فإنه يحدث وكأنه ثمرة كشف ، فيتضح السر الذى يتجلى للمحب الذى استطاع الصبر حتى الوصول إلى هذه الدرجة .

وعند هذا الحد نحصل على رؤية الجميل المطلق، الجميل فى ذاته و بذاته، الجميل الشامل والمتعالى . فناس نموذج النماذج ومثال المثل. فمن الجميل بالذات يستمد كل جميل جماله.

على حسب هذا المثال الذى هو الحقيقة القصوى يستطيع الفنانون التعبير عن ذواتهم الفردية ، ونزعاتهم الخاصة على فقرها بالحقائق ، بإزاء ما فى اللانهائى من ثروة بالإمكانيات . ومن هنا فقط نحس أن كل شىء يجب أن يبدأ و إلى هنا يجب أن ينتهى ، لأن المطلق هو المبدأ والنهاية للمحسوس .

والارتقاء إلى مثال الجمال إنما يتم بفضل نوع من القسمة الثنائية على هذا النحو:

الحب أو الجميل

جسمانى | صورى

طبيعى | استطيقى

حسى | عقلى

نسبى | مطلق

وعلى ذلك توجد أربع مراحل متميزة للحب هى : حب الصور المحسوسة ، يليه حب النفوس ، ثم تحصيل العلم ، فبلوغ المثال. أو إن شئت فأشكال الجمال الأربعة هى الجمال الجسمانى ، فالأخلاقى ، فالعقلى ، فالمطلق .

ولكن لكى نفهم هذا السلم الرمزى ، فلن نجد أوضح من أسطورة فيدروس الرائعة التى نرى فيها النفوس تحاول الصعود إلى أعلى درجة ممكنة فى مشاركتها الجميل المطلق . وتشبه هذه النفوس عربة ذات أجنحة يجرها جوادان لكل منهما سائق هو العقل، والجوادان هما الغضب والشهوة يتنازعان و يتوازنان فى اندفاع عنيف .أما العقل الخالص فيتوق للصعود إلى أعلى المراتب الممكنة للمعرفة المثالية . وأما الجوادان الجامحان فيتشوق كل منهما للبقاء فى موطنه على الأرض . وهكذا فإن الارتقاء إلى الجمال بالذات لايتم بغير صعو بة . والمقدر لهم أن يكونوا فلاسفة هم وحدهم الذين يشاركون فى الحقيقة المعقولة فى هذه الحياة الأولى ، أما الآخرون فلايبصرون شيئا أولايكادون يبصرون شيئا . ومن المعلوم أنه فيما بعد وعقب هذه الحياة الدنيا ، فإن الفلاسفة وغيرهم من الناس لن يعلموا شيئا إلاّ بطريق التذكر . وسيحاولون تذكر تجربة حياتهم السابقة ليظفروا بهذه الطريقة بمعرفة مثال الجمال المعقول .

بيد أنه فى الإمكان الوصول إلى تصوير أكثر وضوحا لعالم المثل الذى يكوّن نواة الفكر الأفلاطونى . وذلك التصوير أشبه بهرم على طريقة النظام القنصلى الذى اخترعه « سييس Sieyès » بناء على طلب بونابرت . وفى قاعدة الهرم توجد الأشياء المحسوسة فى مظهرها الخارجى ، ثم تعلوها المعرفة العقلية المتصلة بأكثر الأفكار مادية ، أو بمعنى آخر سيكون فى أسفل السلم الهرمى الأجسام فى غلظتها الأولية ، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحداث والحركات بما لها من سمو عن الجسم ،

ثم تأتى النفوس الحقة ، ثم تليها ذوات الأجسام ، ثم ذوات النفوس ذاتها التى تلى الأفعال .

وفوق هـذه الذوات ، توجد المعارف الخالصة النظرية العقلية المتجردة عن كل مضمون أخلاقى . وأخيرا تبرز الصور تتوجها المثل الرئيسية التى يسميها المحدثون بالقيم و بذلك نحصل على المثل الثلاثة مثال الجمال للجمال ومثال الخير ومثال الحق التى تتمم جميع المعارف السابقة . و بذلك نحصل على الشكل التالى :

الخــير

الحق　　　الجمال

المثل الـكلية

المثل الجزئية ــ الثانوية

ذوات الحقائق المحسوسة

النفوس ــ قواعد السلوك ــ الأجسام الأولى

الجميـــــل فى ذاته :

ونظرة بسيطة فى مثل هذا الجدول تسمح بوضع سؤال أساسى هو :

« أيـكون الجميل فى ذاته مثالا مطلقا بحيث لا يمـكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتى بعده ، أو أن لا توجد فـكرة سابقة تليـه فى الوجود هى أساسه الأولى ؟ »

هناك نص فى فيدون يبدو لنا هامًا بهـذا الصدد « إذ أنه لو وجد جميـل آخر غير الجميـل فى ذاته ، فلن يتصف بالجمـال إلاّ بمشاركته فى هذا الجمال فى ذاته ، أما أنا ، فلست أدرك هـذه الأسباب العلمية ولا أستطيع معرفتها . و إن فسّر لى

شخص سر الجمال المروع فى شىء بأنه يرجع للونه الزاهر أو لحالة ما أو أى شىء آخر من هـذا القبيل فلن أستجيب لمناقشته لأنها تربكنى ، وإنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب فى جمال شىء ما ليس سوى وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال ... » ويضيف سقراط : « إن الجميل يصير جميلا بالجمال . »

فإذا سلمنا بأن الجمال الأقصى يتحد بالخير الأقصى ـ إذ من المستحيل حين نبصر الجمال ألا نبلغ ما هو خير ـ فإننا لنسأل وما هى الفكرة المحسوسة التى يمكن تصورها عن هذا الجمال فى ذاته ؟

فى الإمكان أن نتخيل نموذج الجسم الكامل على وجه الدقة من النظر إلى تمثال «أبولون باڤيدير» . وتمثال «موسى» لميخائيل أنجلو أو شيئا بين « پراكستيل » و « رفائيل ».. وفى الإمكان أيضا أن نتمثل أروع بطولة تتحقق فى هـذا العالم عند تصور عمل ثامن (لهيراكليس) أو أى عمل عظيم يقام على أساس من (مبادئ) « كينكيناتوس » [١١] أو البطل عنـد كورنى . وفى الإمكان أيضا تصور نموذج المعرفة الخالصة حين توضع على مسافة متساوية بين الجبر والأنطولوچيا إلى جانب نسق من بديهيات هلبرت أو المنطق الرمزى ؛ ولـكن من ذا الذى يدّعى معرفة المطلق ؟ قد يكون هناك زهو فى معرفة البطل ، أو القديس ، أو الحكيم ولـكن أى غرور فى محاولة تصور الإله ؟ ذلك لأن مثال الجميل يندمج تماما بهذه الصورة الإلهية.

الجذب أو الحب الأفلاطونى :

ليس هناك ما يسمح بفهم ذلك الاندماج الذى يسود تلك الحالة الفريدة أو تلك النوبة الانجذابية التى يصل إليها المحب المثالى قدر ذلك النص الذى تـكشف فيه ديوتيما لسقراط المأخوذ عن هذه الحالة .

« إن مَنْ تقدم فى أسرار الحب حتى وصل إلى النقطة التى وقفنا عندها وانتهى إلى آخر رتبةٍ من مراتب الأسرار ، فسيرى لجأة أمام بصره جمالاً عجيبا ، ذلك الجمال ياسقراط هو آخر أنواع الجمال السابقة ، جمال خالد غير حادث ولا فان ، خالٍ من الذبول والزيادة على حد سواء ... ويشارك فيه كل أنواع الجمال الأخرى ، مشاركة لا تؤثر فيه سواء بالصغر أو الكبر أو بأى تغيير طفيف آخر ، أى عزيزى سقراط ، لتعلم أنه لايوجد شيء يضفى على هـذه الحياة أى قيمة قدر منظر الجمال الخالد . . . وإنى لأتساءل أى شيء لاينعم به ذلك الإنسان الذى يحظى بتأمل الجمال الخالص فى نقائه وبساطته ، الخالى من كل ملابسة للجسد والألوان البشرية ، ومن كل تلك المباهج المقدر عليها الفناء . بل قد ينعم بمواجهة الجمال الإلٰهى وجها لوجه فى صورته الفريدة . . . أليس بتأمل الجمال الخالد ، عن طريق العضو الوحيد الذى نبصره به تتولد الفضائل الحقيقية الصحيحة ، وليست صورها المزيفة لأن صاحبها لا يتجه إلى الصور المزيفة لأن الحقيقة وحدها هى التى يعشقها . » ـ (المأدبة : ٢١١ د) .

فالترقى فى الحب الأفلاطونى ، إنما يتجه إلى البحث عن هـذا الحب الأسمى ، وهو وحده القادر على هدايتنا . يقول سقراط فى محاورة فايدروس « إننا بعـد أن هبطنا إلى هذا العالم قد عرفنا الجمال معرفة أوضح من معرفتنا لسائر الحقائق بواسطة أكثر حواسنا نورا : بواسطة البصر أدق أعضاء الجسم . وصار الجمال يشترك فى كونه أكثر الأشياء وضوحاً كما أنه أجدرها بالحب ولقد شاركه الجمال فى صفة الوضوح والمحبة . » فماذا يعنى هذا ، غير أن الإنسان يسعى طول حياته إلى الاتحاد بهذا الجمال غير المتجسد ، غير المادى الذى يفْرض علينا بنقائه الأساسىّ الأولى ؟ إن البحث عن الجمال هو رغبة فى الخلود ، ونوع من إرادة التطهير التى تبعث فى الإنسان الحب والغبطة . وبدونها يجد الإنسان نفسه وكأن من المقدّر عليها أن تنغمس فى عالم الأشياء

المحسوسة . و بفضل الجمال فى ذاته ، البسيط النقى ، غير المختلط ، وغير المتسخ بالجسد البشرى أو الألوان أو التفاهات الفانية ، يصل الإنسان إلى المطلق وتدرك نفسه ما يسمو على الوجود ذاته ، حيث الانسجام الكلى والوحدة الأساسية .

الفنون الجميلة والفلسفة :

، من العبث أن نبحث فى الفلسفة الأفلاطونية عن مذهب كامل فى علم الجمال . إذ لا يوجد بها سوى أسس أو قل بذور لنظرية فى الفن . أما سيكلوجية الفنان أو الجمهور فان تظفر منها إلا ببعض الملاحظات المختلفة فيما يتعلق بالمهمة الأخلاقية التى يقوم بها كل نوع من أنواع الفنون الكبرى .

و يبدو أن الشعر يحتل مكان الصدارة فى فلسفة أفلاطون ، على شرط أن يجتمع فيه حسن الصياغة الفنية مع الإلهام السامى . والفلسفة تقدم فى هذا المقام للشعر أوفر المنابع وأكثرها خصوبة . [١٢] أما الموسيقى سواء الآلية أو الصوتية أو الراقصة — (إذ يُعد الرقص أحد أنواع الموسيقى عند أفلاطون) — فتؤدى مهمة أساسية فى الدولة : إنها « حارسة » المدينة أو « حصنها » . — (الجمهورية ، الكتاب الرابع ، ٤٢٤ د) ولا بد من أن تُهذَّب الموسيقى وترتقى لكى تهذب الأخلاق ، وسبيل ذلك أن تخضع الموسيقى للبساطة المطلقة ، وأن ينقى الإيقاع إلى أبعد حد وذلك على نحو يجعل الموسيقى معتمدة كل الاعتماد على السياسة والأخلاق . و يستبعد مؤلف القوانين أنواع الموسيقى الميكسوليدية والليدية بسبب ما يغلب عليها من طابع الشكوى والكآبة ؛ أما الأنواع الأيونية أو الليدية الخالصة فهى ذات طابع شهوانى تسرف فى الأنوثة ؛ أما الدورية فهى وحدها التى يجب أن يحتفظ بها لطابعها الحربى الحماسى ، وكذلك الفريجية لطابعها الهادئ المسالم . وعلى هذا النحو يمكن أن نجد عند أفلاطون تصوزا سابقا لسياسة التوجيه الفنى المعاصرة .

ولـكن كل مايتعلق بالخطابة أو السفسطة أو خداع البصر ، أو الزيف ، والوهم فقد كان يبدو لأفلاطون غير جدير بأن يـكون موضوعا للفن . ولهذا السبب كان الرسم يبدو له أخطر الفنون ، وكان يحتم الرجوع لرسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة .

يقول الناطق بلسان أفلاطون فى محاورة القوانين : « هنالك فى مصر تنشر قائمة تصف التحف الفنية التى تعرض فى المعابد ، ولم يكن من المسموح به ، وليس حتى الآن مسموحا للرسامين أو المصورين أيًّا ما كانوا أن يجدِّدوا أو يتخيلوا شيئا لا يتفق والتراث القديم . ويجد الملاحظ هناك أشياء مصورة أو منحوتة منذ عشرة آلاف سنة ، وعندما أقول عشرة آلاف فإنى لا أبالغ بل أذكر الحقيقة بالضبط ، ولا تزيد هذه الموضوعات روعة ولا قبحا عن موضوعات هذه الأيام لأنها تصمم وفقا لنفس القواعد » . ويستحسن المتحدثون « هذا الإبداع فى التشريع والسياسة » .

ولما كان أفلاطون من أشد أنصار الفن المقدس فهو يرفض كل أنواع التجديد فى الفن ، وقد أخذ دائما جانب القدماء فى كل معركة دارت بينهم وبين المحدثين . ومن أجل هـذا عارض أفلاطون جملةً الطرق الفنية فى التصوير التى تظهر للصورة معنى يتلاشى عنـد النظر إلى ألوانها عن قرب . ومنها ما يبدو على البعد صوراً تمثل جبلا أو جسرا أو أشجارا أو فاكهة ولـكن عند الاقتراب منها لا يبقى سوى قطع لا شكل لها ولا تشبه أى شىء . وعلى ذلك فالرسم يكاد يكون دائما منبع الأخطاء ، فهو مبهم عن قرب ، خادع من بعد .

أما فنون المسرح والنحت والعمارة فهى على العكس من ذلك فنون مشاركتها أكثر فى المبدأ الأسمى ؛ فالجمال يتجدد فيها بالقياس والانسجام . أى أنه يبعث مسرة لا يمكن نعتها إلّا بأنها جمالية . فهذا النوع من اللذة الخالصة إنما يدين بالفضل لمقياس

ليس رياضيا بل لذوق يتصل بانفعال مرتبط بالبحث العقلى النزيه عن كل غرض آخر . فالقياس يكون فى العلوم الأخرى فظا خاليا من اللذة (انظر فيليبوس ٥١ب ، والسياسى ٢٨٤ ا) ولكن المقياس La Métrétique فى الفن يتجاوز القياس العلمى حين يتسامى بهذه العلوم .

وكذلك نجد الفلسفة الأفلاطونية تنتهى إلى مزج المثل الرئيسية بفكرة الوحدة فى الحجوم . يقول أفلاطون فى تتياتوس « إن ما يتناسب هو الخير والجميل » . ويقول أيضا : « من الجميل أن يحكم المرء حكما صحيحا » . وأيضا : « إن الحكم الصحيح ، والعلم وجميع الأحكام الصادرة عنه كلها جميلة وخيرة » . فنحن نجد الانسجام الأسمى للمعرفة الكاملة ناشئا عن العلم أو السلوك أو الفن . والجمال يوهب لكل من التزموا حدود الطبيعة السوية .

بيد أنه ينبغى ألا نظن أن فكرة أفلاطون عن الفن هى كما يصورها روبان Robin فكرة عقلية أخلاقيــة لا تصدر عنها إلّا موضوعات جافة بقدر ما هى سقيمة (١٣) » .

كلا ، إنما يوجد الفن عند أفلاطون فى البحث التلقائى الطبيعى السليم الصادق ، لأن الفن عنده اكتشاف . إنه يتلخص فى البحث عن الانسجام ، وعن العظمة التى تكمن فى أعماق وجودنا السابق .

ماهية الفن :

فلسفة الفن عند أفلاطون هى فكرة التعالى ذاتها . فالجمال لا يوضع عنده أبدا فى مستوى الحياة ، وليس له وجود هنا على الأرض . إنه أسمى من هذا العالم ويعلو عليه . ولابد لكى نحس بالجمال العميق فى الأشياء من الاقتراب من الماهيات

والمثل بقدر الإمكان ولا بد من المشاركة فى نماذجها الأصلية ، و بدون هـذا البحث الديالكتيكى فى الجمال المطلق، و بدون ألفة النماذج الخالدة التى تفرض على بصرنا المضاعف فى وجودنا السابق على الحياة ، فلن نستطيع إدراك جمال الأشياء . إن ماهيـة الجمال توجد فى النموذج ، فى مثال الجمال الخالد الذى يضىء عالم الجمال كما تضى الشمس العالم الأرضى ، أو ينير العقل أذهاننا الضيقة . فالجمال فى ذاته غير محسوس ، ولـكنه وحده الجدير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه .

وأولئك الذين عاينوه عن قرب هم الذين يجب علينا أن نعجب بهم مقتدين بكمال خطوطهم ورسومهم وأصواتهم . والقديم هو دائما الأصيل فى مجال الجمال ، أما الجدد فإنه دائما مضلل ، لأن تجربة عشرة آلاف سنة لا يمكن أن تعوض . فلنقلد أقدم العبقريات مستندين فى ذلك على ذوقنا الخاص. ولـكن بدون أن نكف عن البحث عن النموذج ، فهذا وحـده هو الطريق الموصل إلى الجمال . والتقدم مرادف عنـد أفلاطون للانحلال . وهو فى السياسة كما فى الفن يتخذ دائمـا موقف المحافظين .

وهكذا لا نستطيع إلّا أن نردد كلمة الأستاذ ب . م. شول[١٤] : « مهما تـكن المسافة التى تفصل أنواع الجمال الأرضى عن الجمال الحق ، فإن الذين عاينوا بريقه فى وهج لا مثيل له بين باقى المثل فى عالم يسمو على الأرض ، أولئك هم وحـدهم الذين يمكنهم معرفة أنواع الجمـال الأرضى ؛ التى ليست سوى تقليد باهت مشوه له[١٥] » .

٢ — الفلسفة الأرسطية

لقد اختلف أرسطو عن أستاذه فى عدة مواضع، كما اختلف مالبرانش عن أستاذه ديكارت. ولكننا لا نعدو الصواب لو قلنا بصراحة إن الفلسفة الأرسطية على الأقل فيما يختص بعلم الجمال، إنما تتبدّى لنا فى صورة تنسيق للفلسفة الأفلاطونية.

ومن المحتمل جدا أن يكون أرسطو قد كتب مؤلفا بعنوان « بحث فى الجمال » فقد ذكره ديوچين اللايرسى (الكتاب ٤، ١)، وأرسطو نفسه يشير إلى هذا البحث فى كتاب الميتافيزيقا (الكتاب الثالث عشر فصل ٣). وعلى أى الحالات فلم يبق لدينا سوى مقتطفات من مؤلف أطول هو كتاب الشعر، وكذلك نص آخر على قدر كبير من الدقة الفنية، وعلى قدر غير كبير من الصلة بعلم الجمال وهو كتاب الخطابة. بيد أن الفكرة التى نستخلصها منهما تفوق اللمحات الأفلاطونية: « فالكائن أو الشىء المكون من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه فى نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة. (كتاب الشعر، الفصل السابع). ولم يسبق لأفلاطون أن عرّف الجمال بدقة، أما أرسطو فلا يتردد فى تحديده، وإن لم يكن هناك فى الواقع بين المعيار الأفلاطونى للانسجام والقياس، والتعريف الأرسطى للنظام والعظمة من اختلاف سوى اختلاف الباطن والظاهر، أو اللامحدود بالنسبة للمحدود.

ثم يكمل أرسطو تعريفه بالإشارة إلى التحديد والتماثل والوحدة. فالجمال يتلخص عنده فى تناسق التكوين لعالم يتبدّى فى أجلى مظاهره. فهو لا يُعْنى برؤية الناس كما هم فى الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه « فالمأساة هى محاكاة لكائنات أعظم أو

أحسن فى النوع من الكائنات المبتذلة.» (كتاب الشعر الفصل الخامس عشر.).

وتذهب رواية خاطئة إلى أن أرسطو قد عرّف الفن بأنه محاكاة الطبيعة. وهذا الرأى خطأ بيّن، لأن ما يؤكده أرسطو هو عكس ذلك: إذ أن الفن عنده إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو يكون أدنى منها، أما أن يكون فى مستواها فهذا مالا يراه أرسطو أبدا.

« والفارق الذى يميز الملهاة من المأساة هو أن هذه تصور الناس أخيارا وتلك تصورهم أسوأ مما نراهم عليه فى الواقع. » (الشعر، الفصل الثانى).

فالخاصة الأساسية فى الفن تتلخص فى إخراج الطبيعة عن طبيعتها، وفى الانحطاط بالإنسان أو فى التسامى به: إنها محاكاة مُصْلحة، إنها تبديل. ويتفق أفلاطون مع أرسطو فى تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول الشكل المكتمل العضوى بوصفه كائنا حيًّا، فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل، وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالا مما هى عليه فى الواقع، حتى تكاد لشدة جمالها ألا تكون حقيقية، وكلاهما ينشد نموذج الفن فى الجمال الكلى الضرورى، المطلق، المثالى.

غير أن التشابه بينهما يقف عند هذا الحد؛ فقد كان أفلاطون يرى فى مثال الجمال بالذات مبدأً متعاليا يسمو على الذات، وعلى العالم: نموذجا أصليا خالدا، مثالا خالصا خارج العقل الذى يتصوره.

أما أرسطو، فلا يرى فيه سوى نموذج باطنى فى العقل البشرى، ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا. فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم، فكل شىء موجود فينا نحن، والمثال موجود فى الإنسان. يقول أرسطو: « إننا لا ننشد النافع والضرورى إلّا من أجل الجمال. » (السياسة، الكتاب السابع، الفصل الثانى عشر، الفقرة الثانية) ولكن هذا الجمال يتحد والعقل البشرى. « فالفن ليس

سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح . » ـ (الأخلاق إلى نيقوماخوس : الكتاب السادس الفصل الثالث) ـ على حد قول أرسطو ، تلميذ الأكاديمية المعارض لأستاذه . غير أنّ هذا النوع من أنواع الإنتاج هو إلهام أكثر منه كشفا . فالفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق اكتسابها بالمشاركة فى المثل . ولكن الفن عند أرسطو هو على العكس من ذلك إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها فى وقت مّا معرفة سابقة عند الذى أبدعها . وفى هذا ما يكشف فى أرسطو عن النزعة الإنسانية التى ستظهر فى عصر النهضة و بخاصة عند بيكون .

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية فى علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون إذ يسأل : أين نجد النموذج فى الفن ؟ لن نجده فى الحقيقة الواقعة ، ولا فى إمكان الأزل الحاضر، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة. وأرسطو هنا أفلاطونى أكثر من أفلاطون وقضيته حين نسير بها حتى نهاية الشوط تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ، و يترتب عليها أن الشعر أكثر صدقاً من مجرد الوصف العلمى .

إن جمال الشعر الكامل ، المنتظم ، المرتب ، والإدراك العميق المباشر الحدسى عند الشاعر ، مما يجعل الشعر أول مراتب المعرفة ، بل المعرفة الوحيدة كما يقول الأستاذ بول كلوديل M. Paul Claudel فى كتاب « فن الشعر » الذى ظهر بعد كتاب أرسطو فى الشعر بأربعة وعشرين قرنا من الزمان .

و يمكن أن نبين مع قدر أكثر من الدقة، كيف يثير فن الدراما الرعب والشفقة وعلى أى نحو يحقق المسرح ذلك « التطهير » من الانفعالات والضرورى لسلامة الصحة الباطنة . ولكن مهمة الفلسفة تتركز عند أرسطو فى إقامة النظام الذى يبدأ بأفكارنا التى ينبغى أن يسودها الترتيب الشامل . و يحاول أرسطو أن يفسر اللذة الفنية بنفس الطريقة فيقول (المشكلة ٣٨) : « إننا نحب الانسجام الموسيقى ، لأنه

خليط من العناصر المتضادة تجتمع مع بعضها بنسب معينة، وهذه النسب متعلقة بالترتيب والترتيب يبعث فينا السرور بعثا ماديا (انظر : Egger, Essai sur la Critique Chez les Grecs, p403 إيجر : بحث فى النقد عند الإغريق . ص ٤٠٣) .

فالإيقاع، أو الانسجام ، أو القياس أو التماثل، ترتد جميعا فى آخر الأمر إلى الترتيب. و إزاء النقد الأفلاطونى الديناميكى فى أساسه يؤلف الفكر الأرسطى مقولات ثابتة : وفى حين يندفع الأول بلا منهج نحو الجمال اللانهائى ، يقف الآخر بحكمة فى مجال الإطارات الصورية الخالية المضمون .

٣ — الأفلاطونية الجديدة

من الممكن لو اتسع المجال أن نبين كيف أثرت الأفلاطونية تأثيرا عميقا على العصر الوسيط ، وعصر النهضة ، والقرن السابع عشر . و يمكن القول بنوع ما إن الكلاسيكيين الكبار و بخاصة بوسويه Bossuet و بوالو Boileau يبدون وكأنهم من الأفلاطونيين المحدثين شديدى الحماسة والطاعة للقواعد المطلقة للتراث الموروث ، وذلك فى انتصارهم للحقيقة والأخلاق وفى احترامهم للأصل والنموذج .. « الجمال هو تألق الحق والخير . . . » أما الرواقيون جميعا فيُذكرون كما لو كانوا أفلاطونيين شديدى الطاعة فى التزامهم أخلاقا جمالية عند نحتهم « تماثلهم الخاص » . أما أفلوطين (٢٠٥–٢٧٠) فيعرف الجمال بالوحدة و بالصورة الخالصة والترتيب ، فالجمال فى الموجودات هو « تماثلها وانتظامها » (التاسعية الأولى ـ الرسالة السادسة ، الفصل الأول) ذلك لأن الحياة صورة ، والصورة جمال . أما القديس أوغسطين ، فقد علق تعليقات متنوعة على قضية الأفلاطونيين « إن الإله يفكر دائما تفكيرا هندسيا »

فى حين يبين القديس توماس الأكوينى الرضاء الأقصى والراحة التامة الذوق والفهم فى الانسجام الذى يجلب السرور .

ويتخذ ليوناردو دافنشى(١٦) بعد مارسيل فتشينى قضايا أفلاطونيـة أخرى . وفى حين يرجع عصر النهضة إلى المنابع الأفلاطونية يهز مونتينى كيان الدجماطيقية المتحطم ، ذلك لأن عصر الأفلاطونيـة كان قد شرع فى إفسـاح الطريق لعصر الكانطية .

الفصل الثاني

الكنطية أو العصر النقدي

حين انتقل علم الجمال من من المرحلة الدجماطية إلى المرحلة النقدية أى من التصور الموضوعى إلى الاتجاه النسبي ، أو بمعنى أدق إلى الاتجاه الذاتى ، خضع لتطور اتجه به من مبحث الوجود إلى ميدان علم النفس ، وهذا مظهر من جملة مظاهر « الثورة الكوبرنيقية » .

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفلسفة الكانطية واتجاهاتها وتأثيرها من خلال تراثها وعناصرها الأساسية ومصائرها المتأخرة .

١ ـ السابقون على كانط :

يقول فيكتور باش فى السطور الأولى من مؤلفه الضخم « بحث نقدى لعلم الجمال عند كانط » « إذا حاولنا النظر فى الحركة الفلسفية (السابقة على كتاب نقد الحكم) من بعيد فمن السهل علينا أن نحدد محورها فى تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العقلية عند ليبنتز و بومجارتن، والنزعة الحسية عندبوركه ... ثم بعدذلك محاولة للتوفيق عند كانط » . وحين يأخذ باش فى تفصيل ماسبق أن أجمله باختصار ، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحا مالا يقل عن ثمانى مدارس مختلفة استقى منها كانط ، وهى : المدرسة الديكارتية ، والأدب الكلاسيكى فى عصر لويس الرابع عشر ، وفلسفة لوك ، والاتجاهات العاطفية عند أدباء « آخر القرن » (وهم الأب بوصور

وفنلون ، ولا موت هودار والفلسفة الليبنتزية مع شافتسبرى وكروساز وهمسترهوز و « علم الجمال الوجدانى » للأب دوبوس ، والمدرسة السيكلوچية الانجليزية عند أديسون وهتشسون وبوركه وهوم وهوجارث ، ووب ويونج ، وأصحاب المعاجم وديدرو باتو وروسو. وأخيرا وبخاصة المدرسة الألمانية مع كونج وجوتشد وبودمر ، وونسكلمان واسنج وبومجارتن وغيرهم .

وسنكتفى بهذه التيارات الثلاثة وهى : النسبية الديكارتية ، والعقلية الليبنتزية ، والحسية الانجلوسكسونية .

(ا) ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) .

قال مونتينى . « أكبر الظن أننا لن نعلم أبدا ماالجمال فى طبيعته وأصله . فكان بذلك ديكارتيا من قبل ديكارت. فالجمال عند الهنود يتمثل فى شفاه غليظة منتفخة وأنف مفرطح ضخم ، وأهل پيرو ينسبون له الآذان الكبيرة ، وآخرون يجعلون الجمال فى الأسنان الحمراء أو السوداء . وهكذا ننتقل من دجماطيقية أفلاطون المرتكزة على موضوعية الجمال فى ذاته إلى نزعة شك مبالغ فيها مع مونتينى أوديكارت أو بسكال وخاصة عند ڤولتير فيما بعد .

وحين نسأل ما الجمال ؟ فلن يدرى أحد ماهو . إنه يتغير بتغير الأقطار « الحقيقة عبر البرانس ... » (١٧) . ويبشّر ديكارت فى كتابه « موجز فى الموسيقى» بتقدم كانط حين يثبت أولوية الذوق على مثال الجمال بالذات . وعلى هذا الأساس تكون الفلسفة الديكارتية ذات نزعة نسبية (١٨) .

(ب) ليبنتز ١٦٤٦–١٧١٦ :

لقد قيل إن علم الجمال عند كانط يمكن أن يعتبر بمعنى ما « ترجمة فى عبارات ذاتية لعلم الجمال عنـد ليبنتز » معنى هـذا أن أهمية ليبنتز فى تاريخ نظريات الجمال تتاخص فى إحيائه تصورات الحياة والصورة والغاية معارضا بذلك ديكارت . فليبنتز معارض ديكارت، فهو يتمم ويعمق ما كان عند ديكارت سطحيا وناقصا. والـكون عند ليبنتز نسق من الأنوار المتزايدة تزداد وضوحاً وتميزاً بازدياد نصيب الموضوعات التى تـكشف عنها من الوضوح والتفسير العلمى (وفقا لتصوير « كونوفشر » العميق) . ولم يعد الـكون عند ليبنتز مجرد آلة تتحرك بقوانين حتمية مجردة عن الطاقة والتلقائية، بل صار على حد قول فـكتور باش: «سلما ضخما من الأحياء الشاعرة التى تؤلف مجموعاً واحداً ذا انسجام تام » .

ولـكن العالم كذلك ليس سوى صورة من إدراكنا : ففى كلا الطرفين يتحقق الواحد والـكثير ، وليست روعة ذلك الانسجام الـكونى فى الواقع سوى انعكاس للانسجام الداخلى فينا . « إنّ الانسجام الـكونى يمتد منا إلى الأشياء الأخرى ومن الأشياء إلينا . » (المرجع السابق . ص ٧٠) .

وكذلك تعود تلك الصيغة الأفلاطونية الجديدة ، التى تقول بالوحدة فى التعدد، فتظهر على الرغم منها مكتوبة فى سياق جديد ، يكاد يكون ديكارتيا جديدا إلى حدما ، تستطيع النفوس أن « تنتج فيه شيئا ما يشبه أعمال الإله وإن كان فى صورة مصغرة . » وذلك فى الفعل الجمالى الذى يتم بفضل الانسجام الـكلى. وكذلك الحال عند ليبنتز، تتكشف الحالة الفنية بواسطة «هذا الذى يسمى بالأذواق والصور وكيفيات الحواس » وهى « الإدراكات البسيطة » ، أو فى تلك « الانعكاسات الحية أو صور عالم المخلوقات أو صور الألوهية ذاتها أو خالق الطبيعة نفسه القادر على معرفة نظام

السكون وعلى تقليده فى نماذج أصلية ، بحيث يكون كل فكر أشبه بإله صغير فى قسمه » إذا شئنا أن نستعير من الفيلسوف عباراته .

ولا بد أن نذكر الأب أندرى P.André [١٩] من بين تلاميذ ليبنتز المتأخرين وهو أول من ألف كتابا فى علم الجمال باللغة الفرنسية مستلهما فى ذلك بحرية الفكرة الاوغسطينية فى الترتيب ، ومسترشدا ببومجارتن الذى ساعد كانط أكثر من كروساز أو بوس Bos فى حل نقيضة الإحساس ـ والحكم . وقد كان بحق أبا لهذا العلم الناشئ الذى يدين له بالكثير .

(حـ) النزعة الحسية الإنجليزية :

قدم كل من هيوم ولوك وهتشسون بعض الفروض فى تفسير الجمال . يقول الأخير : « إن لم نشعر فى أنفسنا بالجمال ، فقد نجد فى المبانى والحدائق ، والملابس والأثاثات منفعة . ولكننا لن نجدها أبدا جميلة » . ولقد استمرت هذه النزعة التجريبية التى استفاد منها كانط بعد ذلك مع هوجارث وينج ووب Webb وبوجه خاص مع بوركه وهوم .

بوركه ـ ظهر له فى عام ١٧٥٦ « البحث الفلسفى فى أصل أفكارنا الخاصة بالرائع والجميل » والقضية التى يعرضها بسيطة ، وهى تتلخص فى أن الذوق هو الحاكم الذى يخطىء فى حكمه على الجمال . والجميل يصدر عن الغريزة الاجتماعية ، أمّا الرائع فيصدر عن غريزة البقاء . وبناء على ذلك تكون العلة الفاعلة فى الجمال هى « شعور اللذة الإيجابى المولِّد للحب المصاحب لانبساط العضلات والأعصاب ، أما الرائع فعلى العكس من ذلك فإنه يرتبط بالتوتر أو بالانقباض فى العضلات والأعصاب . ويستجيب الرائع لإحساس بالألم المفيد ، وهو يتعلق بالفراغ ،

والمروع ، والظلمات ، والعزلة ، والصمت ، وصفوة القول أننا نرى من هذا الوصف ما انتهى إليه فيخنر Fechner ، فالتحليل السيكوفزيولوچى فى مجال علم الجمال يصل فى هذا العصر إلى درجة عالية من الدقة . ولقد أثر هذا التحليل الذى لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيرا فعّالا على كانط .

أما هوم فقد تضمّن مؤلفه « عناصر النقد » ١٧٦٢ ، نزعة حسية أصيلة أو على وجه التحديد نزعة أنثروبومورفية متكاملة . فهو يرى « أن الجميل ما يمثل علاقات توحّد بين المشاهد ونظائره (انظر باش : بحث نقدى فى استطيقا كانط ص ٦١٨) فليس الشىء لأنه جميل فلا بد أن يؤثر تأثيرا كليا وضروريا ، ولكن يرجع السبب فى ذلك إلى وجود عنصر إنسانى عام كامن وراء الاختلافات التى تفرق بين الأفراد ، وهذا العنصر العام موجود فى الموضوعات الجميلة .

ولا شك أنه يوجد هنا مايكاد يكون نقيضا للنزعة الأفلاطونية . إذ لم يعد المهم هنا هو الجمال بالذات ، بل الذوق الإنسانى .

ولم يبق على كانط سوى الرجوع لتلك الحركة التى ضمت بورك ، وهوم ، ودوجالد واستيوارت ، وريد ، وينج ، وغيرهم ، حتى ليمكن القول أن الكنطية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الأولين .

٣ — كانط (٣٠)

يقول آلان Alain فى استهلال مؤلفه « عشرون درساً فى الفنون الجميلة » « يوجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما وقد شقا الطريق لمن جاء بعدهما ، يشير

بذلك إلى كانط وهيجل . ثم يضيف : لقد وفق كانط فى الوصول إلى تحليل الجميل والرائع و إلى التمييز بينهما ، وليس هناك مايغنى عن قراءة تلك الصفحات التى أعتقد أنها معروفة » .

ونقول ابتداء إن كتاب كانط « نقد الحكم » يعد أحسن مقدمة ، إن لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم الجمال . غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم إذا نظرنا إليه نظراً مجرداً ، ولذلك فلا بد من وضعه فى جوّه التاريخى ، وعلينا أن ندرك إدراكا إجماليا فكرة كانط الرئيسة بغير أن نتتبع الخطوات التفصيلية لطريق الانطولوجيا الذى سلكه . وسنحاول دراسة مصادره ، ثم دراسة تطوره كى ننتهى إلى المبادئ الأساسية فى علم الجمال عنده .

ا) المصادر :

سبق أن أوضحنا حسب رأى المحلّل المتعمق فى علم الجمال عند كانط كيف أثبت ليبنتز وجود الجمال فى الانسجام ، أو بمعنى آخر « وجود المنطق فى العالم المحسوس » وكيف أن هتشسون قد فصل بينه و بين « الرغبة المرضية » وكيف فرّق بوركه بينه و بين « الكمال » . فقد كان تحطيم « الغائية الموضوعية » و إظهار أهمية الصورة ، وأولوية تصور المظهر ، واعتبار الذوق وظيفة للإحساس لا للذهن ، وأخيرا و بخاصة التصور الذاتى للجمال ، كل ذلك كان يمثل وجهات نظر السابقين المباشرين لكانط وهم سولزر ، وونكلمان ، ومندلسون ، ودوبوس ، وتتنس ، و بومجارتن . غير أن هذه الأفكار المتفرقة حول علم الجمال النفسانى لم تلبث أن تألفت وتناسقت مع كانط .

لقد كان هناك تناقض قبل كانط يعتمد على فكرة وجود « ذوق ذاتى »

هو مادة للشعور ، و يتضمن كل مافى الحساسية من إمكان وخصوصية واصطناع ، ومن جهة أخرى « ذوق آخر كلى ضرورى » . وانتهت فكرة الذوق إلى التأرجح بين هذين القطبين ، فمرة يرتد إلى « اللذة » ومرة إلى الحكم ، وعلى كل حال لم يعد الذوق يعنى شيئاً .

بيد أن الفلسفة الكانطية قد تميزت بخاصة فريدة ، هى اكتشاف « النقد الثالث » الذى يتلخص فى نظرية جديدة فى ، الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور « Gefühlsurtheil » ولكنه أيضاً « شعور بالحكم Urtheilsgefuhl. ، و بمعنى آخر اتصف بأنه كلى ضرورى وجدانى .

ولكى ندرك المصدر الأول المباشر لهذا المبدأ [عند كانط] ، لابد من الرجوع إلى التقسيم الثلاثى للنفس الذى فصّله مندلسون بوضوح ، وذلك على النحو التالى : يوجد بين المعرفة والرغبة ، ملكة استشعار لذة نفسية أو ملكة استحسان . ولا بد إلى جانب ذلك أن قراءة تِتِنْس قد أكدت عند كانط حقيقة الكثرة فيما رآه ليبنتز وولف ثنائيا بخصوص الإرادة والفهم . ففى عام ١٧٨٦ استطاع مندلسون أن يوقظ كانط من سباته الدجماطيقى فيما يختص بعلم الجمال . فمن غير المؤكد أن يكون كانط قد تصور إمكان وجود ملكة ثالثة فى مؤلفيه النقديين الأولين .

غير أنه اكتشف فى التأثر الوجدانى affectivité ملكة متميزة تماما ، تبدو تحت اسم الشعور باللذة والألم ، كما لو كانت مبدأ ثالثا مصدره تلك المبادئ الأولية التى سيحاول كانط أن يكشف عنها و يصنف مضمونها . وقد كان هذا هو الموضوع الأساسى لكتابه « نقد الحكم » .

و يمكن على حد قول باش أن نعتبر « فكرة الشعور المعقول الأخلاقى هو الأصل

الثانى لعلم الجمال عند كانط » ولا شك أن مذهب كانط يؤكد وجود هذا المصدر الخاص إلى الحد « الذى يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة لا تصدر عن العقل الخالص العملى ولا عن العقل الخالص النظرى ، بل عن ملكة الحكم و بين شعور اللذة أو الألم ، وذلك بواسطة تصورات أولية » (المرجع السابق ٢٩) .

و يمكن اعتبار المبدأ الثالث الذى يقوم عليه « نقد الحكم » أنه هو فكرة الغائية التى تتحكم فى عالم الحرية الروحية ، والتى سترتفع عند كانط عقب مؤلفات بوركه ، وسولزر إلى مرتبة الانسجام الكلى . وفى هذا الانسجام الكلى نجد الاتجاه الغالب فى علم الجمال الكانطى الذى يتلخص فى أن الغائية تفرض على الدوام وسطا قيّما فعّالا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح ، بين الخيال والفهم ، بين الوجدان والإرادة . والحق أن فكرة الغائية هى الأساس فى نظرية الحكم الفكرى ، وهى نقطة البدء الأساسية لفهم علم الجمال الكانطى .

ب) نقد الحكم :

من المعلوم كما يلاحظ بوزانكيه فى كتابه « تاريخ علم الجمال » أن كتاب « نقد الحكم » قد ظهر بعد موت لنج ، وونكلمان . و إذا كنا نصادف فى هذا الكتاب بعض أثر من روسو ، أو سوسور فليست هذه فى الواقع « سوى استثناءات تؤيد القاعدة » ذلك أن كتاب نقد الحكم هو مؤلف مبتكر تماما لا يمت بصلة إلى أى قراءات سابقة .

ولما كان من الضرورى أن نضع النقد الثالث فى موضعه من تطور مذهب كانط ، فلنا أن نتساءل عما يتضمنه هذا الكتاب .

يتكون « نقد الحكم » من مقدمة يبين كانط فى ثمان نقاط منها كيف حاول

التوفيق بين مؤلفيه الآخرين فى النقد ، أو بمعنى أصح أن يجمع قسمى الفلسفة فى كل موحد ، ومن هذين الجزأين المتفاوتين فى الأهمية فإن أولهما وحده هو الذى يهمنا .

ويسمى هذا الجزء « نقد الحكم الجمالى » وهو بدوره ينقسم إلى جزأين هما تحليل الحكم الجمالى ، وديالكتيك الحكم الجمالى . أما الجزء الثانى فلا يهمنا إذ يتعلق بنقد الحكم الغائى أو ببحث الغائية الموضوعية فى الطبيعة .

أما تحليل الحكم الجمالى فينقسم بدوره إلى جزأين،هما تحليل الجميل وتحليل الرائع، والجزء الأول ينقسم إلى أربعة اعتبارات : الاعتبار الأول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف ـ بعد أن يأخذ كانط فى التحليل الدقيق لشعور الإشباع المميِّز لحكم الذوق وهو شعور برئ عن أى هدف ـ يوازن كانط بين صور هذا الإشباع وهى : الإشباع الجمالى للذوق ، واللذيذ ، والخير ، وبعد أن يقابل بين هذه الصور ، يستدل منها على تعريف للجمال مستمد من الاعتبار الأول يتلخص فى « أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئا عن الغرض . ويسمى موضوع هذا الإشباع بالجميل » .

الاعتبار الثانى لحكم الذوق من وجهة نظر الكم : وحين ينظر كانط إلى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبعا نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتمثل " بغير تصور " كموضوع للإشباع الضرورى ، وأن الذوق يتضمن شعورا باللذة وحكما لا يبين أى الاثنين سابق على الآخر . والتعريف الثانى للجمال المستمد من الاعتبار الثانى ، هو أن : « الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى و بغير تصور » .

الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من وجهة نظر العلاقة : ويبين كانط هنا كيف

يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية ، وأنه مستقل عن « الجاذبية » و « الانفعال » كما هو مستقل عن تصور « الكمال ». ويقدم نموذج الجمال، معرفا إياه بأنه « أكمل ما يمكن من اتفاق فى جميع الأزمان وعند جميع الناس » وذلك فى الآثار النموذجية . (ص ٦٣) غير أنه يعود فيعين أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للذوق (ص ٦٦) ، « فالوجه المستوى تماما يكون عادة بغير تعبير » وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلى الخالص « لا يسمح بوجود أى جاذبية حسية ، ومن هنا يمكن أن نستدل على تعريف الاعتبار الثالث للجمال: « بأنه صورة الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية . » ص ٦٧ .

الاعتبار الرابع لحكم الذوق تبعاً للجهة : (تبعاً للإشباع الصادر عن موضوع ما) « إن ضرورة الرضاء العام متصوراً فى حكم الذوق هى ضرورة ذاتية ، غير أنها تتمثل فى شكل موضوعى حين يفترضها الحس المشترك . » والتعريف الأخير (ص ٧٠) هو على النحو الآتى : « الجميل ما يعترف به موضوعا لإشباع ضرورى بغير تصور » .

ثم يبين كانط التقابل بين الجميل والرائع (من جهة الغائية التى لا توجد إلا بالنسبة للجميل ، أما الرائع فهو حين يكون مصدر رضاء فإنه ـ بحكم تعريفه ـ لا يبلغ « سوى أفكار العقل » وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة ، ومن ثمَّ لم « يكن الرائع داخلا فى أى صورة محسوسة » فالرائع يدرك فى ذاته وكأنه يضاد الغائية .) .

ويقابل كانط بين صورتين للرائع : صورة رياضية ستاتيكية ، وصورة ديناميكية ، ثم يحلل فى أثناء هذا الاستدلال عن الأحكام الجمالية الخالصة ، الجمال والفن والفنون الجميلة التى يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع العبقرية التى صاغتها، ويفترض الديالكتيك الذى يحقق هذا الجمال أنَّ « مثالية الغائية فى الطبيعة هى فن كما هى مبدأ فريد للحكم الجمالى » .

هذه هى الخطة التى اتبعناها فى توضيح هذا المؤلف الصعب والذى لا يمكن فهمه بغير معرفة المؤلفين الأولين فى النقد . ومع ذلك فلنحاول أن نكشف عن معناه العام .

حـ) علم الجمال الكانطى : معناه

لا بد أن نفهم أولا أن الشعور الجمالى عند كانط يوجد فى انسجام الفكر مع المخيلة بفضل حرية عمل المخيلة . وفضلا عن ذلك فإن العبقرية أو تلك الروح Geist الخالقة للأفكار الفنية التى بدونها لا يمكن لأى موضوع من موضوعات الفن أن يخرج إلى الوجود ، إنما تكمن دائما فى هذا المزيج الفريد من الفكر والمخيلة . وهذه النظرية من « الانسجام الذاتى » تفسر كل الأفكار الجمالية عند كانط . وفضلا عن أن الشعور نفسه ليس سوى الصدى الذاتى لهذا الانسجام ، فإن الحكم التأملى لا يمكن تفسيره إلا فى هذا الضوء نفسه ، والدافع إليه هو دائما شعور مّا .

وهذا الانسجام هو وحده الذى يستطيع أن يحدث نغمة للغائية غير هادفة يؤدى تحقيقها إلى توليد الشعور بالجميل . « ولما كان هذا الانسجام مستقلا ليس فقط عن المضمون التجريبى ، بل أيضا عن أى إمكان فردى contingence individuelle فإن الشعور بالجمال يوجد وجودا أوليا ، ويؤسس من حيث كذلك الصحة الكُلّية الضرورية للأحكام الجمالية (٢١) » . وعلى ذلك يوجد عند كانط صورتان من الجمال ، تطابق إحداها طراز الجمال الخالص أو « الحر » من أى نفع (مثلا فى عرض لصور يُحقق انسجام الفكر والحواس انسجاماً يقوم بذاته وبغير أى هدف آخر ، كالحال فى الزهور ، أو الطراز العربى أو الطبيعة المُصوَّرة) وتطابق الأخرى طرازا من الجمال الإنسانى السامى مع أنه ليس حرًّا أكثر من الآخر إلا أنه مرتبط بالتصور .

والرائع يبدو كأنه حالة ذاتية خالصة (ولا ريب أن الجمال عند كانط صفة

خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشروط الموضوعية ، لا يمكن لها فى تطرفها اللانهائى أن تقبل الحدس المحسوس. « فهو يضطرنا إلى تفهم ذاتى للطبيعة فى جملتها، فنتمثلها شيئا فائقا للحس دون أن نستطيع تحقيق هـذا التمثل تحقيقا موضوعيا » .

فالفن عنـد كانط هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنهـا قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف . » وخاصة الفن المميزة له تـكمن فى العبقرية التى لا تسلك فى الفن مسلـكها فى العلم . وأخيرا فإن تصنيف الفنون الجميلة يقوم على أساس تقسيم العبقرية الإنسانية إلى فنون الـكلام (بلاغة وشعر) وفنون الشكل(تشكيلية: نحت وعمارة ورسم وتنسيق حدائق) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون « التلاعب بالإحساس » (التلوين ، والألعاب الصناعية للإحساسات البصرية) وأخيرا فنون مختلطة تأخذ من كل ما ذكر فى هذا التصنيف بطريقة تتفاوت فى الدقة مثل المسرح أو الغناء ، أو الأوبرا ، أو الرقص .

صفوة القول : إن كل ما سبق ذكره لم يقدم فى الواقع سوى جزء ضئيل من الآفاق الواسعة من مذهب كانط . فقد أرسى الأسس لعدة علوم للجمال لا لعلم واحد فقط . ومما لاشك فيه أنه قد كان يمكن الاهتمام بإظهار المتناقضات والمغالطات والغموض الذى يكتنف هذا العمل الضخم القوى ، فهو فى الواقع على قدر من الثراء لا نستغرب معه مثل هذا الاستطراد .

فهناك بضعة متناقضات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابه و إعادة قراءته . على أن إثارة مذهبه للمشكلة أعظم أهمية من الحلول التى يعرضها ، فهو يفتح آفاقاً أكثر من اقتراحه نظريات جامدة، فهو فى الواقع ليس سوى مقدمات لـكل علم للجمال فى المستقبل . الحق أن كتاب « نقد الحـكم » يحمل فى طياته مستقبل علم الجمال كله ،عند فيخته ، وهيجل ، أو شيلر ، وشلنج، أو شاعرية ريشتار، وسخرية شليجل، أونظرية

اللعب عند دارون وسبنسر ، أو فكرة الخداع عند لانج ، أو « يوم العيد » عند جروس Groos ، حتى نظريات « البرناسيين فى الفن للفن ، ونظرية كذب الفن عند بولان ونظرية المعرفة الذوقية عند كروتشه ، ولا ننسى كذلك استطيقية بودلير وفلوبير؛ إلى جانب الكثيرين من الكتاب والفنانين الذين التمسوا مصدرهم التاريخى والنظرى فى ذلك التميز الدقيق الموجود فى « تحليل الجمال » [٢٢] . ويبدو أن كانط قد قلب قواعد فلسفة الفن فى « جرأة هادئة » على حد قول بوزانكيه ، فلم يستطع أحد من قبله ، بل منذ عام ١٧٩٠ أن يدخل مثل هذه الدقة فى التمييز بين الألفاظ والاهتمام الدقيق بالواقع فى تحليل هذه الأفكار الفنية . وهو وحده أول من طبق المنطق على الجمال وحلل الفن بدقة علمية .

ولعل الجمال كعلم الأخلاق أبطاله وقدّيسوه ، ويعد كانط أحد هؤلاء الأنصاف من الآلهة . فمذهبه الذى أنتجه مذهب عمالقة ، وفيه نقص العبقرية ، وعرامة الأعمال التى بدأت ولم تبلغ التمام .

والواقع أن الفلسفة الكانطية ، لا يمكن أن تنتهى إلى خاتمة ، لأن أساس الانقلاب الكوبرنيقى حركة مستمرة .

٣ ـ الفلاسفة بعد كانط

أتباع كانط كثيرون ، ويكاد يجمع معظمهم على أن « نقد الحكم » أفضل المؤلفات النقدية الثلاثة . وكان بودنا أن نتحدث عن جان پول ريتشتر Richter ونوفاليس Novalis ، وعن شليجل وتصوره العجيب للفن على أنه « سخرية ترنسندنتالية » (سخرية لنقد الذات ومعارضة الذات لنفسها) وعن تيك أوجوته غير أننا سنغفل هؤلاء المستقلين ونقصر الحديث عن أتباع كانط المباشرين .

ا) شيلر ١٧٥٩ ـ ١٨٠٥ : معاصر لأستاذه ، اتبع فى مؤلفه « رسائل فى التربية الجمالية » وفى مؤلفات أخرى خاصة بعلم الجمال الطريق الذى رسمه كانط فى النقد الثالث ، غير أنه « صاحب الفضل فى أن يكون أول من جرؤ على تخطى كانط » كما يقول هيجل .

فهو يبدأ بأن الفن نشاط ولعب ، وأن مجال الجمال هو موضع التوفيق بين الروح والطبيعة ، أو بين المادة والصورة ، لأن الجميل هو الحياة ، أو هو (الصورة الحية Lebende Gestalt) : « وفى الصورة الجميلة حق للفن ، لا ينبغى أن يكون المضمون شيئا ، أما الصورة فهى كل شىء ، فلا يمكن التأثير على الإنسان بكايته إلّا بواسطة الصورة ، أما المضمون فلا يفيد إلا فى التأثير على قواه المنفصلة عنه . ويتلخص سر الفنان الكبير فى : أنه يخفى المادة بواسطة الصورة .

وقد حاول شيللر أن يثبت خلال مؤلفه « رسائل فى التربية الجمالية للإنسان » أن الفن يمكنه أن يسيطر على المادة بما فيه من قوى حُرّة السلوك ، وهو يؤكد سيطرته على المادة التى تفرض نفسها ، المستولية على النفس ، الجذّابة بذاتها ـ ذلك أن « نفس المشاهد أو السامع يجب أن تظل حرّة لا يمسّها شىء ، ويجب أن تخرج من عصا الفنان السحرية نقية كاملة كما لو خرجت من يدى الخالق » . وكذلك يجب أن نعامل المادة التافهة بطريقة تمكننا من تحويلها بذاتها إلى الجد الشديد ، إلى مادة جادة شديدة الجد ، وبحيث تحتفظ بإمكان تحويلها من الجفاف الجدى إلى اللهو الخفيف . خلاصة القول إن الإنسان ما دامت ذاته هى العالم ، فلن يجد عالما غير نفسه ، وحين ينفصل من العالم فعندئذ فقط يراه حقيقة مستقلة . والمجال الجمالى هو وحده المجال الرحب الذى يضم كل المجالات الأخرى ، وهو على العكس من كل

أنواع النشاط الإنسانى الأخرى لا يفرض على النفس اتجاها معينا ، « والتجربة الجمالية وحدها هى التى تبلغ بنا إلى اللامحدود » .

ب) شلنج ١٧٧٥ ــ ١٨٥٤ : ــ إذا كان فخته أول تلاميذ كانط لم يكتب كثيرا فى علم الجمال ، فإن شلنج قد ألّف على التوالى « مذهب المثالية الترنسندنتالية » ثم « برونو Bruno » ، ثم « دروس فى فلسفة الفن » ألقاها فى يينا بين عامى ١٨٠٢ ــ ١٨٠٣ ثم أعادها فى فرتزبورج ، وانتشرت فى ألمانيا كلها بفضل ملخصات صغيرة مخطوطة بعنوان « العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة » (من ١٨٠٠ ــ ١٨٠٧) ومؤلفات أخرى كثيرة من النوع الذى يجمع بين الفلسفة والفن . على أن شلنج وإن اعترف بقيمة كل ما قدمه السابقون عليه من آراء فى فلسفة الفن مثل فشته وشيلار وشليجل ، إلّا أنه أخذ عليهم بشدة أنهم افتقدوا الجدية والروح العلمية الحقة [٢٣] Wissenschaftlichkei .

فهو يقترح الرجوع إلى الأصول أى إلى « نقد الحكم » ذلك الكتاب الذى لا يمكن أن يوجد مثله . والبدء بفلسفة الطبيعة ونقد الحكم الغائى ، مما جعله كانط تكملةً لدراسة الحكم الجمالى . فقد كان المهم هو الوصول إلى همزة الوصل بين الفلسفة النظرية والفلسفة العملية فضلا عن إدراك الوحدة الجوهرية بين هذين العالمين فى داخل الروح l'esprit ذاتها . فهل يوجد فى أعماق الذات نشاط يتضمن الوعى واللاوعى على السواء ؟ نشاط لا واع كالطبيعة ، نشاط واع كالروح ؟

يجيب شلنج على ذلك بالإيجاب ، فذلك موجود فى النشاط الجمالى الذى يعتبره « آلة عامة للفلسفة أو مفتاحا لكيانها » .

يوجد طريقان يمكن الخروج بواسطتهما عن عالم الحقيقة الجارية ، هما طريق

الشعر وفيه يكون الهروب إلى عالم مثالى ، وطريق الفلسفة وفيه تحطيم لعالم الواقع . و بناء على ذلك رأى شلنج أنه : « لا يوجد سوى عمل فنى واحد مطلق ، هو الذى يتبدّى فى نماذج مختلفة ، وعلى الرغم من ذلك يظل متفرداً إلى درجة أنه لا ينبغى أن يوجد فى صورته الأصلية » . و يؤكد شلنج أن الفن ليس مجرد آلة للفلسفة ، بل هو مرجعها الأصيل . وكما ولدت الفلسفة من الشعر ، فلا بد أن يأتى عليها اليوم الذى تعود فيه إلى أمها الكبرى التى انفصلت عنها .

وعندئذ تقوم ميثولوجيا جديدة على أكتاف الفلسفة الجديدة . فكما أن الفن الحقيق ليس تعبيرا عن لحظة من اللحظات ، ولكنه تمثّل للحياة اللانهائية ، والحدس الترنسندنتالى الذى يصبح موضوعيا ، كذلك المطلق هو موضوع الفن والفلسفة على السواء ، غير أن الفن يمثل المطلق فى المثال (ideé , Urbild) أما الفلسفة فتمثله فى انعكاس المثال (Gegenbild) « والفلسفة لا تتعقب الأشياء الواقعية ، بل مثلها ، وكذلك الحال فى الفن ، فهذه المثل التى ليست الأشياء الواقعة إلا صورا غير كاملة لا تظهر فى الفن ، تظهر موضوعية بوصفها مثلا ، و بالتالى تكون كاملة لأنها تمثل المعقول فى عالم الفكر » ـ وكذلك ينتهى شلنج إلى مثالية ذات تقسيم ثلاثى مؤلف من (الحقيقة ، والخيرية ، والجمال) مما سيكون له أثر كبير فى كوزان .

حـ) هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١)

يقول أحد شراح هيجل « ظفر علم الجمال عند هيجل كما ظفرت فلسفته بشهرة فائقة و إعجاب لا مثيل له فى العالم الأوربى . ولا يبدو أن أحدا سواه قد تعمق مثله فى هذا المجال » [٢٤].

ولا شك أن هيجل أعظم مؤلف فى علم الجمال فى جميع العصور . وقد يقال

إن فى هذا الرأى سذاجة كما أنه يخضع للمناقشة ، ولكن على الرغم من ذلك فإن مؤلفاته الأربع فى علم الجمال تزخر بثروة لا ينفدُ معينها :

ا) الفن : الجمال عند هيجل هو التجلى المحسوس للفكرة idée ، فضمون الفن ليس سوى الفكرة ، أما صورته فتتلخص فى تصويرها المحسوس والخيالى . ولكى يتداخل هذان الوجهان فى الفن ، لابد للمضمون كى يتحول إلى موضوع فنىٍّ من أن يصبح لائقا لمثل هذا التحويل ، لأن هيجل يهدف دائما إلى البحث عن التعقل الباطنى فى كل موضوع واقعى . ومع ذلك فمن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكرا مجردا . وأعلى مراتب الحياة الروحية هى فى الواقع ما يسميه هيجل « بالروح المطلقة » وحين تصل الروح إلى هذا المستوى ، فإنها تستحيل إلى شعور واعٍ بمثالية الموضوع الواقعى ، و بمباطنة « الفكرة » أو العقل المطلق لكل الأشياء . وهنا فقط يتحد الوعى بفعل الوعى الذاتى ، الذى ينعكف فيه المطلق على نفسه ليسرى دائما فى الكثرة اللانهائية فى الحياة .

والخطوات الثلاث التى تبين معالم الطريق الذى تسلكه النفس الإنسانية فى بحثها عن المطلق هى على وجه الدقة الفن (بوصفه كشفا عن المطلق فى صورته الحدسية ، أو بوصفه ظهورا خالصا ، أو مثالية تتبدى خلال الواقع مع بقائها مثالية فى مقابل موضوعية عالم الأخلاق الإنسانية) ثم الدين ، ثم الفلسفة .

يقول هيجل « إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه يشترك مع الدين والحياة فى تفسير العنصر الإلٰهى و إيضاحه وكذلك بالنسبة لأكثر المطالب الإنسانية عمقا وأشد حقائق الروح اتساعاً » . وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل إلّا أنه لا يبلغ « كماله إلّا فى العلم » .

ب) مراحل الفن : ـ و بعد أن بيّن هيجل كيف يتجلى الفن للإنسان حاول أن يحدد مراحله الأساسية متفقة وأهم الأزمنة التاريخية التى ازدهر فيها .

وهذا هو موضوع الجزء الثانى من كتاب هيجل « علم الجمال » والذى يمكننا أن نجد فيه ما يشبه ميتافيزيقا تاريخ الفنون الجميلة ، وموضوع الجزء الثالث (وهو الجزء الأخير) الذى يكشف فيه هيجل عن مذهبه وعن تصنيفه للفنون الجميلة.

ولما كان الفن عند هيجل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فإنه يسمى « رمزيا » فى مرحلته الأولى ، التى لاتصل فيها العلاقة إلى الاتزان النهائى للمثل الأعلى للفن ثم « كلاسيكيا » حين يصبح الفن هو الفعل نفسه للمثل الأعلى ، أى يكون الوحدة المحسوسة الحية لطرفين وتتحقق هذه الوحدة فى مظهر متناه ومحدود ؛ ثم «رومانتيكيا» عندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذى يجعل الفكرة اللانهائية لاتتحقق إلا فى « لانهائية الحدس ، فى تلك الحركة الحقة التى لاتنفك تهاجم وتحل كل صورة محسوسة » . ويطابق هذه المراحل الثلاث، العصور الثلاثة للفن الشرقى ، والإغريقى ، والحديث : وفى كل منها تكمن خلاصة ثقافة متميزة ومعينة . ويرتب هيجل الفنون المختلفة على ديالكتيك هذه الخطوات الثلاث. فالعمارة تطابق المرحلة الرمزية ، والنحت يطابق المرحلة الكلاسيكية، والرسم والموسيقى والشعر تطابق كلها المرحلة الرومانتيكية .

غير أن الشعر ذاته يمكن أن ينقسم إلى قسم ذى مظهر تشكيلى أو تصويرى (مثل الشعر الملحن) أو يكون ذا مظهر إيحائى وموسيقى (مثل الشعر الغنائى) وتأتلف كل هذه الصور المتباينة فى وحدة كلية هى الدراما .

حـ) موت الفن : أكد هيجل الطابع المعقول أو النظرى للفن ولكنه قد

تعرض فى هـذا لصعوبة كبرى كان سابقوه قد تجنبوها .

غير أن الفلسفة الهيجيلية مالبثت أن اصطدمت بها . ولقد احتل الفن مكانه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وحين يؤدى الفن والدين وظائف أخرى تختلف عن وظيفة الفلسفة فلابد أن يصيرا فى مرتبة أقل منها ، ولـكنهما لا يستبعدان كلية من مجال معرفة « الروح » . ولـكن الدين والفن إذا كانا يحفلان بمعرفة المطلق فأى قيمة تـكون لهما حين ينزلان مع الفلسفة فى ميدان المنافسة ؟ لن يكونا بالطبع إلاّ مراحل عارضة تاريخية وجزئية من حياة البشرية . فمذهب هيجل على حـد قول كروتشه مضاد للفن بقدر ما هو عقلى مضاد للدين . و يضيف كروتشه قائلا : « وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وُهِب حِساً مرهفا بعلم الجمال و يعد هاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، و يرجع السر فى ذلك إلى السير فى الطريق السيء ذاته الذى سار فيه أفلاطون إلى جانب المساوىء الأخرى التى انزلق إليها . وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد فى طاعة العقل فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى الذى كان عزيزا عليه ، فـكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبه فأعلن فناء الفن أو قل موته (٢٥) » .

والواقع أن نقطة البداية فى كل هذا هو المبدأ الهيجيلى الداعى إلى أن الفن حتى فى أوج مراتبه يظل بالنسبة لنا ماضيا . ونقطة البداية هذه القائمة على فـكرة تضاؤل الفن بالنسبة للفكر مع تغلب الخصائص المادية أو الأهمية السياسية هى الجوانب التى أبرزتها الماركسية فى علم الجمال عند هيجل (٢٦) .

فقد أكدّ هيجل هذه النقطة بقوله : « إننا قد أنزلنا الفن منزلة عاليةولـكن لا بد أن نذكر مع ذلك أن الفن سواء فى مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية التى ترد إلى وعى الروح غرائزها الحقة ، فالفن محدود بسبب صورته فى مضمون ضيق ،

ولا يمكن للإنتاج الفنى أن يعرض لنا سوى دائرة معينة ودرجة محدودة من الحقيقه، ونعنى بذلك الحقيقة التى يمكنها أن تنتقل إلى المحسوس ، وتظهر مطابقة له كالحال فى آلهة الإغريق .

أما روح عالمنا الحديث ، و بوجه خاص روح ديننا وتطورنا العقلى فقد يبدو أنه تجاوز هذه النقطة التى يعتبر الفن فيها وسيلة لإدراك المطلق . ولم يعد اختصاص الإنتاج الفنى وآثار الفن ترضى حاجتنا المتسامية . . . » ويختتم هيجل كلامه بقوله : « إن الفكر والتأمل لهما الصدارة على الفنون الجميلة . »

وهذا مااضطر كروتشه، ذلك المركسى المتخفى أو ذلك الهيجلى المتلوّن، أن يقول ومعه بعض الحق : إن علم الجمال عند هيجل لم يكن إلا مديحا مشئوما للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية (أو المراحل المنقضية) فيُبين فيها ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضمه بأجمعه فى قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة . ».

ومع اعترافنا بأن هيجل قد حاول الإعلاء من شأن الفلسفة وتجريده الفن من خصائصه الذاتيه ، وهو أمر ما زال يقبل المعارضة ، فلا بد من أن نقدر العمق والاتساع فى مؤلفه الضخم الذى يوجب الاعجاب .

وليس فى الإمكان أن نقدم تلخيصا ينقل إلينا مانخرج به من قراءة علم الجمال عند هيجل من إحساس بالعظمة والقوة ـ إذ ينبغى قراءته فى الأصل ، وكل ما يمكن أن نقوله لا يرقى إلى متعة النظر(٢٧) .

ولا يزال خلفاء هيجل يتكاثرون منذ فشر إلى شازلر ، ومن مركس حتى باقى المركسيين ـ وعلى الرغم من أن علم الجمال الهيجلى قد قضى عليه بالزوال إلاّ أن مبادئه قد أفسحت المجال لكثير من التطبيقات التى ظلت حية من بعده وما زالت تحيا(٢٨) .

ى) شوبنهور ١٧٨٨ ــ ١٨٦٠ .

تردد شوبنهور دائما بين الفلسفة الكانطية التى صدر عنها ، وبين الفسلفة الأفلاطونية التى كان دائما يميل إليها . فكل فن يلتزم بقسم خاص به من الأفكار يفسرها فى نطاق كتابه « العالم إرادةً وتمثلاً » بأنها : « تَمَوضُع l' objectivastion الإرادة القابل لعدد من الدرجات التى يقاس بها النقاء والكمال المتزايد » .

فلكل شيء جماله الخاص به، ولكنّ هناك سلما يبدأ بالمادة و ينتهى إلى الحياة، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان. « والجمال الإنسانى هو أعلى مستوى من مستويات الموضوعية الكاملة التى يمكن معرفتها » .

ويتلخص كتابه « مذهب الفنون الجميلة » فى تقديم قسم معين من الأفكار لكل فن من الفنون . فأدنى أنواع الفنون هو فن العمارة الذى تقترب فائدته العملية من فن تنسيق الحدائق ، ورسم المناظر الطبيعية ؛ لأن كلا الاثنين يقدم أفكارا عن الطبيعة المعدنية (فى الأحجار) أو الطبيعة النباتية (فى تنسيق الحدائق) . ثم يليهما الرسم والنحت اللذان يتخذان الحيوانات موضوعات لها فى مقابل الطبائع الميتة فى الفن السابق. ثم « الرسم الباطنى «la peinture d' intérieur» . واللوحات ذات الموضوعات ، التاريخية ثم التماثيل والصور الإنسانية التى تمثل جمال الجسم الإنسانى. و بعد ذلك يأتى الشعر وهو يسمو على كل الفنون التشكيلية الأخرى لأنه يتناول فكرة الإنسان كموضوع خاص به . غير أنه يُوجد فى داخل الأدب نفسه سُلَّم تنظم فنونه التى تبدأ (فى اتجاه تصاعدى) بالقصائد الغنائية (Lied) ثم القصص الخيالى ، وقصائد الغراميات الساذجة والملحمة والدراما. و يستثنى شوبنهور الملهاة التى يرى أنها لا تصل إلى مرتبة الفن لتفاهتها. و يظل الشعر على العموم فى مستوى

أدنى من مستوى المأساة ، لأن المأساة هى التى تسمح لنا بالتجاوب مع « الإنسان المطلق » وذلك عن طريق الشفقة . والشفقة عند شوبنهور أشبه بحاسة سادسة ، فالإنسان لا يمكنه معرفة الأشياء ولا فهمها إلاّ بالقدر الذى يتعاطف به معها و بقدرما يُشفق بهعلى الإنسانية . والمشاركة الوجدانية هى الغاية السامية للفلسفة بأسرها .

لكن هناك فوق كل هذه الصور فى الفن التى تعبر عن أفكار تتعلق تارة بالمادة أو بالحياة أو بالإنسانية ، توجد صورة الصور ، ومثال المثل .. الفن المندمج فى الكون نفسه ، ألا وهو الموسيقى . « إن العالم ليس سوى موسيقى تجسدت ، بقدر ماهو إرادة متجسدة » . يقول الفيلسوف « إن فى الموسيقى شيئا أليفا لا يمكن التعبير عنه . فهى تبدو لنا أشبه بصورة لفردوس مألوف لنا غير أننا لا ندركه أبدا ؛ فهى بالنسبة لنا معقولة جدا و إن كان لا يمكن بأية حال تفسيرها[٢٩] » .

ويجب ألاّ يفهم من ذلك أن الموسيقى عند شوبنهور هى مجرد فن من جملة الفنون ؛ إنها لا تعبر فقط عن الأفكار ، بل هى مثلها تعبر عن الإرادة ذاتها . وليست الموسيقى مجرد حساب كما كانت عند ليبنتز ، و إنما هى ميتافزيقا .

التأمل : و ينبغى أن ندرك أن شوبنهور حين يصف شيئا ما بالجمال فهو يقصد بذلك أنه موضوع لتأملنا الجمالى .

فالمتأمل يصير ذاتا عارفة خالصة ، متحررة من الإرادة ومن الألم ومن الزمان بفضل نوع من « التطهير الجمالى » على حد قول كروتشه . وكذلك يبدو الفن كشفا حدسيا غامضا معجزا بما فيه من أفكار . « إنه تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل » (فصل أول : ١٩١)

وكذلك فإن جوهر العبقرية ، إنما يقوم على « المقدرة على التأمل » ؛ فالفن هو أحسن طريقة للمعرفة الفلسفية ، ذلك لأن الجمال هو

الذى « يمثل الإرادة أتم تمثيل » ولا نستدل من ذلك على أن الفن والفلسفة يختلطان « فالفلسفة تظل بالنسبة للفنون فى مقام النبيذ من الكرم » . فالأولى صعبة المنال فى حين أن الأخرى سهلة . وللفلسفة شروط مشاكسة صعبة وجمهورها قليل ، فى حين أن جمهور الفن كثير .

صفوة القول يمكن تلخيص علم الجمال عند شوبنهور بهذه العبارة : « إن الفنان يعيرنا بصره لكى ننظر به إلى العالم » . (الفصل الأول : ٢٠١) فالفن هو خير طريق للوصول إلى المعرفة « النقية » بالعالم . ومن هذا الوجه يكون الفن هو «التفتح المزدهر لكل ماهو موجود » . وإذا كانت الإرادة مؤلمة أو كانت إرادة الحياة بائسة فالفن أفضل عزاء ، وهو راحة مؤكدة . والفن من جهة أنه باعث على القوة والراحة معاً يؤدى إلى هذه الحماسة الجمالية التى تمحو أزمات الحياة » .

ومع ذلك فإن الموسيقى ليست كافية لأن الغبطة العميقة لابد أن تخلى مكانها للسكون الهادئ ، وينتهى الحال بالجمال الأقصى المطلق إلى أن يشبه العدم ، وتتحول الاستطيقا إلى صوفية . والإنسان الذى يبلغ درجة إلغاء الإرادة يكاد يصل إلى الغرق فى فنائه فى ذاته ، أو النرفانا Nirvânâ .

وعلى الرغم من تأثيره فى الفلاسفة التأثيريين وعلى فكر نيتشه ، وعلى الرغم من ذكائه الخارق وحساسيته الحادة ، إلا أن شوبنهور قد قنع بالتفنن فى فلسفة الفن وظل مذهبه أقرب إلى إنتاج شاعر منه إلى مذهب فيلسوف .

وبشوبنهور يختتم تراث أتباع كانط ، ويرث العصر الحديث فى الاستطيقا عصر الفلسفة النقدية .

الفصل الثالث

الفلسفة الوضعية أو العصر الحديث

مر تاريخ الاستطيقا ـ إذا أخذنا برأى كروتشه ـ بثلاث مراحل رئيسية: العصر السابق على كانط ، والعصر الكانطى وما أعقبه ، ثم العصر الوضعى الذى يمتاز بعدائه الشديد للميتافيزيقا . أما ماقبل ذلك ففترة هى بمثابة ماقبل تاريخ الاستطيقا وهى تزيد على ألفى عام ، وأما ما بعد ذلك فهو عصر الاستطيقا المعاصرة .

إما نحن فسنقسم المائة عام والخمسين عاما التى تمتد من وفاة كانط إلى أيامنا هذه من ١٨٠٤ حتى ١٨٥٤ تقسيما هو إلى مراعاة المنطق أدنى منه إلى مراعاة الترتيب الزمانى . ويبدو لنا « فخنر » الشخصية الكبرى فى تلك الحقبة، وذلك من حيث إنه كان على رأس طائفة من الأتباع وأنه كان « هدف المعارضة » نظرا للأحقاد التى أثارها فى النفوس . وعلى ذلك فلنحاول أن ندرس على حد تعبير فخنر الاستطيقا العليا أولا وهى من المحاولات الأخيرة للفلسفة الصرفة ، ثم الاستطيقا السفلى أو التجريبية ، ثم استطيقا أيامنا الحاضرة .

١ ـــ الاستطيقا العليا

وهنا ينتقل فكرنا بطريقة آلية إلى المفكرين الأوربيين الذين هم نظريون أكثر منهم فنيون فنجد مذاهبهم مذاهب لفظية ، و نجد فكتور كوزان يمثل نمطا أساسيالهم ومؤلفه فى هذا الموضوع هو « فى الحق والجمال والخير ـ ١٨٢١ » (٣٠) .

فقد تمسكت فرنسا فى القرن التاسع عشر بنوع من الاستطيقا التوفيقية سرت

فيها عناصر مستمدة من شلنج جنبا إلى جنب مع العناصر الأنجلو سكسونية . ولم يتفوق أحد من تلاميذ كوزان على أستاذهم أمثال كترمير دوكوينس ، أو جَرْنييه أو چوفروى . أمّا لامنيه فقد استطاع الانفصال عن هذه المجموعة ليخرج ببحث فى فلسفة الفن معروف باسم « فى الجميل » حاول أن يكشف فيه عن العنصر الإلٰهى من خلال شروطه المادية أو المحسوسة. وهناك غيره مثل رودولف توپفر وهو استطيقى سويسرى (مثل كروساز فى القرن السابق) وقد كان رسّاما ومفكرا فى الوقت نفسه، ورافيسون وفردريك پولهان الذى عاصر نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وج.م . جويو الذى اختطفه الموت المفاجئ قبل أن يبلغ فكره المُوزّع فى عالم الفن مرحلة النضج. وهو مؤلف «الفن من وجهة نظر علم الاجتماع» و « مشاكل الاستطيقا المعاصرة » . وجبرييل سياى صاحب « العبقرية فى الفن » و « ليوناردو »و«مصدر الفن ومستقبله » كل أولئك جديرون بتحليل غير مختصر . وكثير من هؤلاء الاستطيقيين الفرنسيين فى القرن التاسع عشر لم يحظ بالدراسة الجيدة ،ومن هؤلاء پول سوريو .فالواقع أن إنتاج سوريو الضخم قد اختفى وراء إنتاج بعض الاستطيقيين المزيفين أو المؤلفين السطحيين الذين اهتموا بنقد الفن . وفى حين كان « باش » مشغولا بتراث الجرمان و « برونتيير » ناقدا ، و « فوسيللون » من بعدهم مؤرخا للفن وبرجسون أقرب إلى الميتافيزيقا ، إلّا أن پول سوريو كرّس حياته كلها لدراسة عميقة عرضها فى مؤلفات ممتازة فى فلسفة الفن تنأى عن أى ضحالة . « ونظريته فى الاختراع ١٨٨١ » مشهورة وكثيرا مايرد ذكرها ، ومؤلفه فى « استطيقا الحركة » الذى ظهر فى نفس العام الذى ظهر فيه « بحث فى معطيات الوعى المباشرة ١٨٨٩» وذلك قبل انتاج الإخوة « لوميير » بسبع سنوات . أما مؤلفه « اقتراح فى الفن ١٨٩٣ » فربما تكون المعرفة به أقل على الرغم من أنه يستحق أن يعرف بقدر أكبر ، لما قد

أوحى به إلى كثير من كتاب الفن. وكذلك يعد « مخيلة الفنان ١٩٠١ » مؤلفا هاما ، أما « الجمال العقلى - ١٩٠٤ » فيعد خير ما أنتجه، وهو على العموم كتاب أساسى فى الاستطيقا المعاصرة و يستحق أن نوصى بقراءته من يهتمون بالاستطيقا . وقد تدرج پول سوريو فى مناصب الأستاذية بجامعة ليل وجامعة نانس حتى صار عميدا لكليتها التى كانت تعد حصنا من حصون الثقافة الفرنسية قبل عام ١٩١٨. وقد كان سوريو جديرا بتولى كرسى الاستطيقا أو « علم الفن » فى جامعة السوربون ، ولكن الحظ وتواضعه الشديد قد هيأ له شيئا آخر . وجدير بنا أن نقدر فضل ذلك الذى خدم الاستطيقا فى فرنسا أكثر من ثلاثة أو أربعة فلاسفة يتجه إليهم الذهن عند ذكر هذه الحقبة ، فقد خدمها فى الواقع أكثر من بوترو ولا شوليه ودوركيم و برنشفيك ، بل أكثر من ڤكتور باش منافسه فى السوربون - بل أكثر أيضا من برجسون فى مجال الاستطيقا (٢١) .

أما فى الخارج فلا بد من ذكر ذلك البحث العجيب (الذى تناول الاستطيقا من قبل نشأتها) والذى كرسه تولستوى للإجابة عن سؤال « ما هو الفن ؟» . ويليق أيضا أن نتحدث عن الأمريكيين (ما دام المجال لا يسمح بالحديث عن الروس) ، وعن ادجار پو (١٨٠٣ - ١٨٨٢) ومؤلفاته « المبدأ الشعرى » و« فلسفة التأليف » وكذلك عن إمرسون (١٨٠٣-١٨٨٢) الذى تكوّن رسائله المتبادلة مع كارليل همزة الوصل بين انجلترا والولايات المتحدة . وقد ظلت تلك الحقبة فى انجلترا تسودها شخصية راسكين Ruskin ، ذلك الذى أدخل « عبادة الجمال » والذى يجدر بنا أن نذكر كل مؤلفاته فيها ، غير أننا سنكتفى بذكر « الرسامون المحدثون- ١٨٤٣ » و « سبعة مصابيح للعمارة ١٨٤٩ » و « أحجار البندقية » ، و « ماقبل

رفائيل » (١٨٥١) « ومحاضرات فى العمارة ١٨٥٣ » « وأخلاق الهشيم » وغير ذلك .

وظل جون راسكين (١٨١٩ ــ ١٩٠٠) العاشق المخلص للطبيعة ، والمعاصر لفايكس رافيسون يردد كالمراهق طول حياته : « إن الأحجار كانت لى دائما خبزا » . وبقدر ما كان شغوفا بالجمال امتلأ بالخير والرحمة ، ووفق بين نزعته الاشتراكية وإعجابه بالآثار القديمة ، وأيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو « ختم » ينقشه الله فى مخلوقاته وحتى أصغر مصنوعاته . وليس الفكر ولا الإحساس بقادرين على كشف الجمال بل هى ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة إزاء موضوع طبيعى أكثر مما نحسه إذا كنا بصدد موضوع فنى صنعته يد الإنسان . ويترتب على هذا الحدس الصوفى والغائى للطبيعة أن كل ما هو جميل ، لابد أن يكون فى الوقت نفسه خيّرا ، وبالتالى يمكن تفسيره بما يشبه التدين . والخلاصة أنه لا يمكننا أن نجد ما هو أكثر بريقا (بالغنى والحماسة) ولا ما هو أقل تنسيقا من فلسفة راسكين التى ينقصها الاتساق . وشأن راسكين هو شأن كارليل وشلى صاحب « الدفاع عن الشعر » العجيب ، وشأن وايلد فى أنه عاجز عن وضع نظرية تامة .

وهذا هو أيضاً شأن نيتشه الذى تعد مؤلفاته « نشأة التراجيديا » و « قضية فاجنر » و « هكذا قال زرادشت » و « اعتبارات غير جارية » (وهى التى تتضمن فاجنر فى بيروت) وكلها تعد من أكبر النصوص فى استطيقا القرن التاسع عشر . ويمكن القول أن كل استطيقا نيتشه قد وجدت بذورها فى كتاب « نشأة التراجيديا » كما وجدت أيضاً بالقوة فى الجزء الثالث من كتاب « العالم إرادة وتمثلاً » عند شوبنهور .

وقد تأثر نيتشه فى شبابه بعقيدة ذلك الفيلسوف وتشاؤمه العميق الذى كان

كلامه لصاحب زرادشت ككلام الإنجيل . كذلك استطاعت فكرة شوبنهور فى إرادة الحياة أن تبعث فكرة إرادة القوة فى نطاق نيتشوى . والميزة الأساسية التى تبرز عند نيتشه هى التمييز بين الروح الديونيسية التى هى تعبير مباشر عن الألم الأوّلى أو الشر المتأصل الناتج عن حركة الكون ، ومن الروح الأپولونية التى هى تعبير رمزى خيالى عن معنى العالم فى جمال ساكن . وقد أمكن هنا تجاوز التشاؤم بل التغلب عليه عن طريق ما يحدثه الفن من تغيير أصيل فى الهيئة . وتُعَدّ عبقرية ڤاجنر مثالا رائعا لذلك عندما يتحول ألم العالم مادة لغبطة سامية حين يعلو على الروح الأپولونية والديونيسية . غير أن نيتشه استطاع أن يعلن فشل الفلسفة الشوبنهورية والڤاجنرية فى الصورة الأخيرة لفلسفته . إذ أن هذه الحالة الديونيسية أو التراجيدية التى تفضى إلى تطهير للوجود لابد أن تخلى مكانها لتحليل الوظيفة الفنية بوصفها « نشاطا عند الذى يرتاح » . والواقع أن هناك ثلاث مراحل فى فكر نيتشه :

فقد بدأ نيتشه باستطيقا التشاؤم الرومانتيكى (١٨٦٩ ـ ١٨٧٦) وظل فيه مخلصا لشوبنهور وريتشارد ڤاجنر ، وحاول تبرير البطولة أو إلهام العبقرية الفنية ، والعبقرية الميتافيزيقية . ثم فترة الوضعية الشكّية (١٨٧٦ ـ ١٨٨١) حيث يرتد فيها كل شىء إلى « حرية العقل » . ثم فترة إعادة البناء الأخيرة (١٨٨٢ ـ ١٨٨٨) التى أثبت فيها نيتشة القيم حتى ما كان منها وهميا ، وهى « القيم التى تحتاجها الحياة لكى تدوم وتقوى » على حد قول شارحه المتعمق تشارلس أندلر [٣٢] .

ولم يضق نيتشه بهذا التطور المستمر ذرعاً ؛ إذ لم يكن يحفل بالمتناقضات ، بل رأى فيها « نوعاً من الدجل الصادر عن عقول منظمة » . ومن أجل ذلك لم يرض لنفسه أبدا بوضع مذهب . وظهر إلى جانب نيتشه مؤلفون أمثال هربارت ،

وتزيمرمان Zimmerman وفيشر ، وهارتمان الذين رأوا على الرغم من مظهر صلابتهم « روح الهندسة » عنـدهم تتحول إلى « روح جادة » فيها كثير من « الثقل » (٣٣).

وعلى العموم فإن الاستطيقا العليا لم تبلغ مرحلة الازدهار إلّا إذا استثنينا بعض الحالات النادرة .

٢ — الاستطيقا السفلى

إذا كان من الصعب علينا التحديد الدقيق لنقطة البدء فى ترتيبنا الزمانى لنشأة الاستطيقا التجريبية ، فإنه من اليسير أن نذكر من كان ولى أمرها ، وهو فى الواقع ليس سوى جوستاف تيودور فخنر (١٨٠٧ ـ ١٨٨٧) الذى كان ألمانيا كما كان بومجارتن فى القرن الثامن عشر ، وقد استطاع فخنر فى « مقدمته للاستطيقا » ـ ليبزج ١٨٧٦ ـ أن يقترح لأول مرة لفظة الاستطيقا الاستقرائيـة « السفلى » Von unten فى مقابل الاستطيقا القديمة الميتافيزيقيـة التى تستدل « من أعلى » ـ Von oben ـ على التحديد التصورى لجوهر الجمال الموضوعى .

أما فيما قبل فخنر ، فمن الواجب ذكر «تين» (١٨٢٨ـ١٨٩٣) مؤلف « فلسفة الفن » ذلك الذى حاول إقامة استطيقا تاريخية غير دجماطيقية بتحديده للخصائص الموضوعية الثابتة للقوانين. يقول «تين» مستعملا كلمة سانت بوف Saint - Beuve الـكلاسيكية « إنها تعمل عمل علم النبات فى التاريخ الطبيعى للعقول . فهى أشبه بعلم النبات الذى لا يطبق على النبات ولـكن على المنتجات الإنسانية » . واستطاع « تين » أن يبين فى محاضراته المشهورة التى ألقاها فى مدرسة الفنون الجميلة

(فلسفة الفن ١٨٦٥) كيف كانت المنتجات العظيمة حصيلة لثلاث قوى هى البيئة والزمان ، والجنس ، وقد أمكنه بتحليله للبيئة أن يدفع النقد الأدبى إلى التعمق ، غير أن استطيقاه ظلت مع هذا مضطربة . وظل تين بوصفه فرعا صادرا عن كومت وذا صلة بهيجل ،استطيقيا فى جانب ماركس وفخنر .

ومع ذلك فقد كانت هناك دعوة إلى الاستطيقا التجريبية من قبل تين عند باتو الذى أراد فى القرن الثامن عشر أن يقلد العلماء الفيزيقيين الذين كانوا يجمعون التجارب ليؤسسوا عليها مذهبا يصوغها فى مبدأ ، أو عند فكتور كوزان الذى كان يود أن يكون كعالم الطبيعة أو الكيميائى الذى يقدم تحليلا للجسم المركب بأن يرده إلى عناصره البسيطة (٣٤) . « فليس هاهنا شىء سوى التجربة والاستقراء المباشر » .

أمّا الاستطيقا الفيزيولوچية فلا يرجع تاريخها إلى فخنر ، ولا إلى الوقت الحاضر؛ فقد اصطنع هذا الاصطلاح لجرانت ألن (لندن ١٨٧٧) وجعله عنوانا لكتابه المشهور، كما أوحى هذا الاصطلاح بكثير من الموضوعات لهيلمولتز وبروكه وشتومف (فيما بين ١٨٦٠ ـ ١٨٨٠) .

ويعد معمل علم النفس الذى أسسه ڤونت Wundt فى ليبزج عام ١٨٧٨ حدثا هاما فى تاريخ الاستطيقا . بل يمكن القول إن سلطان السيكو ـ استطيقا psycho - esthétique (علم الجمال النفسى) قد ساد تحت رعايته ، إذ لم يوجد مبشرون به غيره ، وكذلك قد شارك سبنسر Spencer فى نشأة « استطيقا سفلى » ذات طابع جبرى واجتماعى . وهناك عدد من المؤلفات التى تستحق الذكر مثل(فلسفة الأسلوب ـ١٨٥٧) «والنافع والجميل ـ١٨٥٤» « ومصدر الموسيقى ووظيفتها ـ١٨٥٧ »

ولكن استطيقا اسبنسر لا تأتى بتجديد كبير بالنسبة لسابقيه إذ ترك هذا المؤلف كثيرا من المشكلات بغير حل ، فهو يقول فى بعض كتبه إن العلاقات بين الفن واللعب قد سبق أن درسها مؤلف ألمانى ، ولكنه قد نسى اسمه « يريد شيللر ! » .

وفى مكان آخر يعلن بكل ألمعية « أعتقد أنه لم يوجد من وضع نظرية شاملة فى فن الكتابة » . ذلك على الرغم من أنه قد سبق له اقتراح نظرية علمية .

وبناء على كل ما سبق فمن المبالغة القول بأن فخنر هو مخترع الاستطيقا العلمية ، كل ما فى الأمر أنه صاغها هذه الصياغة .

أما أول عالم فى الاستطيقا استطاع أن يكشف مجاهل استطيقا المعمل ، فأكبر الظن أنه فرنسى يدعى « شفرول (٣٥) » وقد بيّن الأستاذ اتين سوريو فى مقال له فى مجلة الاستطيقا (٣٦) « أنه فيما يتعلق بموضوع دراسة التضاد المتواقت للألوان، الذى استطاع شفرول أن يطبقه مباشرة على ممارسة الفنون ، فإن مجرد ذكر التواريخ يكفى لإظهار تفوق شفرول الدائم على فخنر عند الموازنة بينهما (٣٧) ».

ولكن فى حين لم تستغل فرنسا أسس النظرية التجريبية التى تركها شفرول ، استطاعت ألمانيا أن تستغل عمل فخنر بطريقة منهجية ، واستطاع منهج فخنر أن يحظى باستجابة واسعة المدى وتطبيقات لا حد لها عند انتشاره فى ألمانيا وانجلترا والولايات المتحدة وإيطاليا . وتقدمت الاستطيقا الصناعية التى طبّقها بعض الفنيين الأمريكيين الذين استقوا من هذا المصدر (٣٨) .

وقد احتلت الاستطيقا فى نظر فخنر بالنسبة للميتافيزيقا مكانة الفيزيقا بالنسبة للكوزمولوجيا . ذلك لأن عصر المذاهب كان فى نظره قد ولّى ، وحاولت الاستطيقا

التقدم مستعينة بوسائل الاستقراء كى تكشف عن المبادئ الكبرى (وهى مبادئ ليست عظيمة جدا و بوجه خاص ليست سامية جدا، ومن أمثلتها مبدأ « العتبة الاستطيقية للنمو » ومبدأ « الوحدة فى داخل الكثرة » و « غياب التناقض » و« الوضوح » و«الترابط » و« التضاد » إلى آخره ، وكل منها يظهر بفضل المنهج الملائم له [٣٩] (مثل مناهج الاختيار ، والتأليف ، والحشو ... الخ) وقد كان المهم قبل كل شىء إجراء تجارب : وأشهرها تجربة مستطيلات « الكرتون الأبيض » ذات المساحات المتساوية بقدر الإمكان (وهى تساوى مربع طول ضلعه ٨ سم)، غير أنها تتخذ نسبا مختلفه فيما يتعلق بأضلاعها ابتداء من النسبة ١ × ١ حتى ٢ × ٥، مارين بالنسبة ٢١ × ٣٤ (وهى القطاع الذهبى) .

وتتلخص التجربة فى وضع هذه المستطيلات بغير نظام على منضدة سوداء ، ثم نأتى بعدد من الأشخاص من أوساط مختلفة ولكن ينتمون جميعا للطبقة المتيسرة (والمثقفة) ثم يطلب من هؤلاء الأشخاص بواسطة منهج الاختيار أن يذكروا أى المستطيلات أشد قبولا وأيها أشد نفورا بصرف النظر عن الفائدة الممكنة منها. وكان فخنر يقيد الإجابات فى جداول وصل منها إلى إحصائيات مدهشة ، ويوضح بها الوسط الحسابى مع تقسيم الأشخاص إلى ذكور وإناث ومع ترقيم الإجابات وعدا ذلك من الجداول الأخرى الكثيرة . وقد كانت نتيجة « الشكل الذهبى » هى إحدى النتائج الملحوظة التى لاقت نجاحا لدى الجمهور المتوسط .

وبدون أن نذهب فى القول مع شازلر « إن منهج فخنر هو طريقة تعسفية لأحكام تعسفية لمجموعة تعسفية من أشخاص قد اختيروا تعسفاً » لا بد من الاعتراف بأن الإحصاء ليس دائما سلبيا فى ذاته، فقد حاول فخنر تأكيد رقمه الذهبى بتحليل

مئات المساحات والأشكال والجداول المشهورة ، ولكنه لم يحصل على أى نتيجة .

أمّا حين يتعلق الأمر بمعرفة ما الفن أو الجمال نجد أن فخنر يرجع إلى نظريات مبهمة لاتمت إلى الروح التجريبية بصلة، فالخير هو الرجل الجاد الذى ينظم كل شىء فى منزله ، والجمال هو زوجه الزاهية ، والمقبول هو الرضيع الممتلئ إحساساً ولعباً ، والنافع هو الخادم الذى يقدم عمله اليدوى لأسياده ، والحق هو معلم الأسرة ؛ فهو يضع العين للخير ، واليد للنافع ، ويبسط مرآة أمام الجمال ! » [٤٠] (هكذا) ومع أتباع فخنر ، سواء فى الولايات المتحدة [٤١] أو ألمانيا [٤٢] أو إنجترا [٤٣] ظهرت استطيقا علمية مرتكنة إلى علم البيولوجيا وعلم الاجتماع غير أن هذه المحاولات كلها ظلت تصدر عن « فلسفة الفن » . وما زلنا فى انتظار استطيقا المعمل ، ذلك لأن مستقبل الاستطيقا إنما يعتمد على « علم الفن » ، ومن هنا وجب الاجتهاد فى خلقه [٤٤].

٣ — الاستطيقا من أدنى إلى أعلى
أو مستقبل الاستطيقا

ما زالت الاستطيقا ، سواء منها الخاصة بالحاضر المباشر أو المستقبل القريب تقدم ألواناً مختلفة منفردة الأطياف لا يمكن الحديث عنها جميعاً، ولذلك لن نذكر إلا بعض الأسماء الكبيرة.فقد قدمت ألمانيا خلال نصف هذا القرن الأخير عدة فلسفات كبيرة فى الفن ، هى فلسفة ليپس وجروس وموللر فرنفلز ، وبخاصة فلسفة ماكس دسوار ، وقدمت انجلترا بوزانكيه Bosanquet ، وشاهدت أمريكا نشأة مجلة لجمعية خاصة بالاستطيقا يديرها الدكتور توماس مونرو هى « الفنون وعلاقاتها المتبادلة [٤٥] » وكذلك الأساتذة بوس وپرات ،أما إيطاليا فقد سادها بندتو كروتشه بشخصيته الضخمة (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) ويعد أكبر علماء الاستطيقا فى الخارج فى

فى القرن العشرين . وقد كان كروتشه تلميذا لڤيكو وكانط وهيجل وماركس ، فكان بذلك جامعا لكل الاتجاهات .. كان ماركسيا مرتداً على حد قوله ، وكانطيا غير شديد الطاعة ، وهيجليا يساريا ولكنه معتدل للغاية ، وفى خلال حياة طويلة حدد معالمها بنشره لمؤلفات لاعد لها ، استطاع كروتشه أن يثبت أن الاستطيقا هى « لغة عامة » أو « علم للتعبير » ، و بفضل ما يوجد بين الاستطيقا والنمو من موازاة « فإن اللغة حين تصل لمستوى معين من الاكتمال العلمى ، و بوصفها علما ، لابد وأن تمتزج بالاستطيقا امتزاجا كليا إلى حد لا يسمح ببقاء رواسب من بعده [٤٦] » .

أما إذا أردنا تكوين فكرة شاملة للاستطيقا الفرنسية المعاصرة ، فلا شىء يعوض عن قراءة كتاب المرحوم ڤالنتان فلدمان Valentin Feldman الذى يحمل نفس العنوان [٤٧] .

فقد ميز فلدمان عام ١٩٣٦ بين ثلاثة اتجاهات رئيسية فى الاستطيقا وهى :

(١) المثالية الرومانتيكية : عند ڤكتور باش ، والإشراقية البرجسونية ، ومدرسة إكس أون پروڤانس

(٢) الواقعية العقلية : عند ا . سوريو وفوسيللون و بابيه

(٣) والوضعية الفكرية : عند آلان Allain ، وهـ . دولاكروا H. Delacroix والاجتماعية عند ش . لالو ch. Lalo . ومثل هذا التخطيط ، يمكن تطبيقه على نطاق أوسع عند تناول فلسفة الفن المعاصرة .

ففى رأى ڤكتور باش نحن « لا نبدأ بالمعرفة ولا بالإرادة ، بل نبدأ بالإحساس بالغبطة أو بالألم [٤٨] على وجه الخصوص » . و باش بوصفه داعية لنظرية « المشاركة الوجدانية الرمزية أو التعاطف » « empathie » [٤٩] الذى بفضله نمتزج بموضوع التأمل ، قد قدم صورة السيكولوچى المدقق المهتم بالنقد الأدبى والفنى أكثر منه المعنى

بالمذهب الاستطيقى . أما الأستاذ جوزيف سوجوند ،وهو استطيقى من« إكس أون بروڤنس » فقد ترك « بحثا فى الاستطيقا » [٥٠] لايزال فى فرنسا حتى اليوم بحثاً فريداً فى نوعه . وقد خلفه ميتافيزيقى مرموق ظلت ذكرى دروسه فى الاستطيقا حاضرة فى أذهان جميع تلاميذه : هو الأستاذ جاستون برجير M. Gaston Berger ، الذى لم ينشر حتى الآن أى بحث فى الاستطيقا .

وعلى هذا النحو يبدو أن تراث مدرسة إكس أون بروڤنس مازال فعالا .

أما هنرى «فوسيللون» فقد ألف كتابا يعد من أكبر كتب الاستطيقا الفرنسية فى تاريخ هذه المرحلة الرابعة وهو كتاب « حياة الصور » [٥١] غير أنه لم يفصّل شرح القضايا المورفولوجية التى ذكرها باختصار فى هذا المؤلف . وقد بدأ بهذا المبدأ « إن الصورة هى المضمون الأصلى فى الإنتاج الفنى ». ثم شرع يبين خلال تلك الصفحات المشرقة كيف « تنطوى الصورة على قدرة فريدة تجعلها تكفى ذاتها و إن ظلت فارغة نقية » . غير أنه قد ظل محدودا بتحليل الصور التشكيلية ، وكذلك ظلت الاستطيقا عنده من نوع استطيقا برنارد برنسون Bernard Berenson وقفا على تاريخ الفنون البصرية . [٥٢]

أما الأستاذ ريموند بايبه M. Raymond Bayer فقد أتم فى عام ١٩٣٦ أهم انتاج له ، وهو « استطيقا اللطافة » « L'esthétique de la grâce » ويرجع تاريخه فى الحقيقة إلى عام ١٩٣٣ . غير أن مؤلفنا مازال يؤكد رأيه الأول و يعمقه ، وهو أن الجمال هو قبل كل شىء « ثمرة للواقعية الأدائية » [٥٣] و يضيف إلى ذلك : « أنه يوجد فى الفن خط سحرى خاطف ، أو مايقرب من ذلك .. إنه ذلك الخط الذى يرسمه الأساتذة من الرسامين والذى ينتقل بنوع من السحر ، من الشىء إلى العين ، ومن العين إلى القلم . . . . وفى هذا القوس المنعكس ينشأ الجمال » . و بفضل

رعايته لهذا التأمل الاستطيقي وهـذه الأفـكار الفلسفية الخالصة ، قدم الأستاذ بايبه تلك الواقعية العقلية التي أشرفت على ذلك العصر الذي أخذ « فِلدمان » يحلل إنتاجه . وقد ظهر المذهب وكأنه مذهب تركيبي عظيم، يدور حول فـكرة الموضوعية التي تتجه إليها كل قضاياه. وفي ذلك يقول : « ليس حكمي هو الذي يحكم على الإنتاج، إنما حكمي يحكم على ذاتي » .

ويجدر أن نلحق بهذه النزعة الموضوعية إنتاج تلميذ الأستاذ بايبه والأستاذ سوريو الذي أحدثت نظريته المدوية ضجة كبرى في الاستطيقا الفرنسية المعاصرة ، وهو الأستاذ ميكل دوفرن مؤلف « فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » الذي حاول أن يبين بموهبة لا حد لها ـ عند انتحائه الجانب الموضوعي ـ كيف ينتمي الانتاج الفني إلى « عالم موضوعي معطى من قبل أو متصور ـ الجزء الأول ص ٢٥٢ » .

ويمـكن إتمام لوحة فلدمان بالإشارة إلى أفـكار « ما بعـد الرين » بقـدر ما يمكن استخلاصها من هوسرل وهيدجر (انظر إنتاج مرتن هيدجر في الاستطيقا في: Die Holzwege) وعلى النحو الذي فسرها به سارتر . بيد أننا نلاحظ أن سارتر لم يقصد الحديث عن الاستطيقا لا في كتابه « الخيـالي l' imaginaire » ولا في « ما هو الأدب » ويمكن أن نذكر بهذا الصدد أيضا جايتان پيكو مؤلف « المدخل إلى الاستطيقا والأدب » وهو يسير بخطى واسعة في نفس هذا الاتجاه .

وقد عارض فلدمان بينهم وبين النزعة الفكرية السيكلوجية عند هنري دولا كروا الذي ما زال مؤلفه « سيكلوجية الفن » يُعد أحد المؤلفات الكلاسيكية الـكبرى في الاستطيقا الفرنسية ، أو النزعة الاجتماعية عند شارل لالو الذي أحدث بإنتاجه الضخم تجديدا مدهشا في استطيقا القرن العشرين . فكان بحق رائدا حقيقيا ، ومنقبا لا يمل

فى سائر مجالات الفن. أما ديلاكروا فقد ذهب إلى أن الواقع لا يقدم لنا أبدا تجربة استطيقية جاهزة ، وليس علينا إلا استخراجها منه .

ذلك « لأن الفنان لا يجد العالم الاستطيقى إلا عند ما يُشيده هو ... » الحق أن الفن سواء عند آلان Alain أو ديلاكروا هو « صناعة و إنتاج روحى (٥٤) » .

أما آلان مؤلف « مقدمات للاستطيقا » فيجيب على النحو الآتى :

« إن السر العظيم والخفى فى الفنون يتلخص فى أن الإنسان لا يخترع كما ينبغى » (ص١٥٥) الواقع أن « الفنان هو أولا صانع (٥٥) ، وأن الجميل لا يزدهر إلّا إذا قام على أساس من النافع » . وكذلك نجد أن كتابيه « المذهب فى الفنون الجميلة » و « أقوال فى الاستطيقا » يهدفان إلى إثبات أن « كل ما فى الفن قد قصد به بيان المتانة والوزن» .

أما شارل لالو (١٨٧٧ ـ ١٩٥٣) فقد تطور على مدى حياته الطويلة المزدهرة، فاعتمد على بحثه فى « الاستطيقا التجريبية » ١٨٠٩ ، واتخذ موقفا هيجليا فى كتابه « مدخل إلى الاستطيقا » ، ثم أقلع عنـه إلى نزعة وضعية اجتماعية حافظ عليها مدى عشرين عاما ، من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ ـ تشهد بذلك مؤلفاته « الفن والحياة الجارية » و « الفن والأخلاق » وعشرون مؤلفا غيرها .

إلا أن لالو من خلال دراسته للفن عن قرب من الحياة ثم عن بُعْد منها ، قد تجاوز هذه النزعة الاجتماعية النسبية ، كى يدرك النزعة الصوفية التى كثيرا مارفضها من قبل . غـير أن مجموعة مؤلفاته الأخـيرة وبخاصة « الهروب الجمالى » ـ Les grandes évasions esthétiques ـ قد بلغت قمة التفكير الاستطيقى العميق ذى الصدق التام الخالى من أى خوف من الإنكار أو التناقض الظاهر .وعلى الرغم من اكتظاظ إنتاج شارل لالو إلاّ أنه من ذلك النوع الجدير بالاحترام (٥٦) .

وقد استبعد فلدمان من عرضه للاستطيقا الفرنسية المعاصرة الهواة الموهوبين من أمثال كلوديل ، وچيد ، و بروست ، وما لارميه ، وڤاليرى [٥٧] ، لأن الكلام عن الاستطيقا عند غير الفلاسفة إنما يتطلب مؤلفا مستقلا . وقد حقق اندرى مالرو [٥٨] فى كتابه « أصوات الصمت » عملا ذا أهمية كبرى و إن زعم غير ذلك ، وكذلك فعل رودان فى بداية هذا القرن ، إذ ترك « أحاديث فى الفن » و يعد من أعظم ما كتب فى الاستطيقا ، وكذلك « أو پالينوس Eupalinos » لپول ڤاليرى الذى يزخر بكثير من انبثاقات العبقرية .

وهناك غيرهم يجدر ذكرهم من المحترفين : فهناك تراث « لسيكلوجية الفنون التشكيلية » قد ناله التجديد على يد « فوسيلُّون » وقد استمر هذا التراث فى تعليم الأستاذ رنيه هوج فى « الكوليج دو فرنسى » ، وهناك أيضا علم اجتماع استطيقى ما زال مستمرا فى مدرسة « الدراسات العليا » بفضل الأستاذ فرانكستل مؤلف بحث فى « الرسم والمجتمع » ، وأكد جورج جاماتى أهمية « المسرح والحياة الباطنية » . أما هنرى جو ييه فقد تمسك بفكرتى الجوهر العقلى والوجود .

وأما جان كاسو M. Jean Cassou فقد حاول أن يقدم لنا عرضا أصيلا لموقف الفن المعاصر ، فى حين طوّر الأستاذ جانكايڤتش فى « الموسيقولوجيا » بطريقة جديدة (عند فوريه ودو بوسى ورافيل وغيرهم) .

و بالإضافه إلى كل ما سبق ، توجد شخصية ، يبدو أنها تسيطر على مجال الاستطيقا الفرنسية بالدور الرئيسى ذى المكانة العالية الذى تقوم به ، وقد تنبأ بذلك ڤالنتان ڤيلدمان منذ عام ١٩٣٤ أى قبل أن يتولى الأستاذ إتين سوريو منصب أستاذ الاستطيقا وعلم الفن فى السوربون بأحد عشر عاما ، فقال : « إن مستقبل الاستطيقا مصيره إلى نظرية فى المعرفة ، إلى تصور « سكيو بو يطيق » Skeuopoétique —

« أى صانع للشىء » – فى الفن . ثم إن الآفاق التى أمكن لتلميذ الأستاذ إتيين سوريو ملاحظتها ؛ هى نفسها التى اتبعها مؤلف « الفن والحقيقة » على نحو طبيعى . وقل أن نصادف مؤلفات بمثل العمق والكمال والتماسك الذى نجده فى مؤلفات إتيين سوريو الذى نشأت بذور نظريته بأكملها فى أول مؤلفاته « الفكر الحى والكمال الصورى » (١٩٢٥) . أما « التجريد العاطفى » (١٩٢٥) فقد وضح صور الفكر بنفس الطريقة التى اختطها المؤلف لنفسه ، وأظهر كيف يفرض بوجه خاص فى الفن . وجملة القول أن الأستاذ اتيين سوريو قد تمسك تماما بمذهبه ، فاكتشف بذلك الصبغة الشعرية فى الفن ، وفسر فاعلية الفكر بواسطة ما يمتاز به من صفات صورية

وبعد أن يتناول المؤلف « الأثر الفنى بعد تمامه » فى صفحة من صفحات « مستقبل الاستطيقا » [٥٩] يتجه مباشرة إلى بيان ما قد بقى عليه إتمامه (ص١١٩) ونعنى مقاله عن « الفن والحقيقة » وهى التى تتضمن الوحى الأساسى فى استطيقا سوريو [٦٠] . ولقد كان الأستاذ سوريو يحس منذ عام ١٩٢٩ بأن « نوع المعرفة الداخل فى الفن هو معرفة صور الأشياء » [٦١] .

ويترتب على ذلك أن تصبح الاستطيقا علما للصور «عند انطوائها تحت الأنواع الكلية » ، ولئن ساعدت الفلسفة بعمق على معرفة الفن ، فإن الفن من جهة أخرى إنما يتربع فى أعلى مرتبة من مراتب المعرفة الفلسفية . « فالفن وحده هو الذى يعبر عما لا يمكن التعبير عنه » l'informulable والفن على حد سواء هو « وظيفة سكيوبويطيقية » فى تقسيم العمل الاجتماعى ، وهو أيضا مجموعة من « المقولات Catégories » و « المبادئ » « لعمل شعرى » عندما يكون فى وحدة التأمل الباطنى .

واستطاع الأستاذ سوريو بفضل توسيعه للأسس الرئيسية التى ضمنها كتابه « مستقبل الاستطيقا » أن يقدم مؤلفه « البناء الفلسفى » (٦٢) وقد بين فيه مدى خصوبة هذه التخطيطات البنائية المجددة حين أكد وحدة الفن والفلسفة. و« اتصالهما عنده لايتلخص فى مشاركة الفلسفة فيما يتضمنه الفن من ضعف . . . بل إن العامل المشترك بين الفن والفلسفة هو أن كليهما يتجه إلى إقرار وجود كائنات يكون وجودها مشروعاً بذاته » . فالفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته . ويعلق الأستاذ « جيرو » على هـذا « الإنتاج العميق والقوى » بقوله « إنه عمل فريد فى نوعه جدير بالشهرة الذائعة » . ويؤلف الأستاذ سوريو مذهبه فى الفنون الجميلة بعد تطبيقه للمبادئ التى سبق أن ضمنها كتابه « مستقبل الاستطيقا » ومقالة « الفن والحقيقة » فى كتابه « تناظر الفنون » وهو أكثر مؤلفاته الاستطيقية طرافة وأحبها للقارئ وأكثرها قبولا لديه . هذا فضلا عن عدد لاحصر له من المقالات والمؤلفات فى الميتافيزيقا مثل : « حيازة النفس » و « أنحاء الوجود المختلفة » ودراسات فى الاستطيقا التطبيقية مثل « آلاف المواقف الدرامتيكية » وكلها تعد مقدمات لبحثه المستفيض « بحث فى الاستطيقا » (٦٣) وأياً ما كانت استطيقا المستقبل ، سواء هوت إلى مثالية ذاتية أو تأصلت جذورها فى أرض تجريبية أو صارت سيكلوجية أو أكدت العامل الاجتماعى فى المدرسة الماركسية (٦٤) ـ فمن المؤكد أن الاستطيقا لا يمكن أن ينظر إليها بغير اعتبار فكر إتيين سوريو ، والموقف الذى يشغله فى الفلسفة المعاصرة للفن هو موقف سائد قد أثار فيه كبرى المشكلات المتعلقة بالاستطيقا . ولقد قدم لها لأبحاثها العلمية ، كما أرسى قواعد تضيف جديدا للفنون وسيولوجية مستقبلة فى الفن (٦٥) وفنا جديدا للفلسفة (٦٦) . وبذلك صار « مستقبل الاستطيقا » فى الواقع « استطيقا المستقبل » (٦٧) .

الجزء الثاني

مجالات الاستطيقا

الفصل الرابع

فلسفة الفن [١]

ربما يبدو من نافلة القول أن نطيل البحث فى نظريات الفن بعد أن استعرضنا المذاهب الكلاسيكية فى علم الجمال ، ـ وقد كان من الصعب علينا ألّا نسلك الطريق الذى اختاره أئمة الاستطيقا ابتداء من هيجل إلى دولا كروا ، وهم الذين أحصوا أصناف المعرفة المختلفة فى الفن قبل الوصول إلى تكوين تصورهم الخاص عنه. غير أنه قد بدا لنا من الأليق أن نتناول تناولا سريعا المشاكل الثلاث الرئيسية فى فلسفة الفن لندلى بكلمة عن طبيعة الفن ومعياره وقيمته .

١ — طبيعة الفن

لئن ذهب البعض فى تفسيرهم للفن على أنه محاكاة للطبيعة ـ (طبقا لنظرة مذهب الصدق أو الواقعية أو الطبيعية أو أنه لعب أسلوبى ـ كما يقول شيللر أو اسپنسر وغيرهما ـ إلا أنه كان مفهوما دائما بطريقة مضادة تماما ، على أنه عمل ! فقد كان ڤاليرى يعرفه بأنه « طريقة عامة للعمل » . أما « آلان » فقد اعتمد على اشتقاق لفظة الفن ، فأعلن أن الفنان : «صانع Artisan أولا » أما بعد ذلك ، فهاهو الأستاذ سوريو فيلسوف « البناء » وصاحب النظرية الجديدة فى الفن يعلن « أن

الفن ليس سوى نشاط بنائى » إنه الجدل الخاص بالتسامى فى المجال البعيد عن الحكمة ، فالفن يقوم على إشعارنا بالتعالى عن عالم من الموجودات والأشياء التى يضعها بطريقة اللعب بالصفات المحسوسة المعتمد على جسم فيزيقى مرتب على نحو يهدف إلى إحداث هذا التأثير[٦٨] » .

وسنحاول فتح آفاق أخرى لتصور جديد للفن .

فالذى يتقوّم به الفن فى مقابل باقى أنواع النشاط الإنسانى الأخرى هو طابعه اللاتصويرى إذ أن أبسط أنواع الفن ـ كفن الأطفال أو المجانين ، أو الفن غير ذى القيمة الكبيرة ، يتجاوز فى الواقع مجرد التصوير لما ينطوى عليه من حد أدنى من المثالية يعلو به على نطاق الحقيقة المعتادة . فليست الحقيقة الخالصة هى التى تبرز فى الفن أو بواسطته بل هى حقيقة مرئية ومنقحة بواسطة الإنسان . وليس قولنا إن المنظر الواقعى أو الرواية الطبيعية عند زولا، أو الإخوة « جونكور »[٦٩] أو كوربيه الذى استلهم النموذج الخارجى ، أو « أوپرا » چيوردانو ، أو زاندونى وهى من أكثر الاتجاهات صدقا ، تنطوى فى الوقت نفسه على مثالية بطريقتهم الخاصة ، قولا متناقضا ، ذلك لأن الإنسان هنا يضاف إلى الطبيعة ، أما إذا أردنا الواقعية التامة ، فلا بد إذن من حذف المؤلف ، وعندئذ تختفى خشبة المسرح إزاء الطبيعة البسيطة ، ولا تنير المصابيح عند ما يسطع ضوء النهار .

ومهما أدار الممثلون ظهورهم للجمهور متعمدين عند « أنطوان »[٧٠] فى أوج عصر المسرح الحر ، ومهما دقوا الاثنتى عشرة دقة لبيان وقت الظهيرة ، فإن « قطاع الحياة » المفروض هذا ليس فيه من الحياة سوى الاسم : ولقد ظل أكثر المسارح

واقعية شيئا آخر يختلف عن الواقع : ولو كان مطابقا تماما للواقع ، لفقد الفن صفته الفنية .

وكذلك إذا تناولنا نحت رودان Rodin ، لوجدنا التشكيل البارز وما يسميه باللون والحركة والقوة ، كل ذلك يجعل من فنه شيئا يفوق الواقع بل يتطرف فى لاواقعيته حتى لا نجد عنده أبدا حقيقة خالصة . وليس هناك أدل على هـذا المعنى من تلك التحف الفنية مثل لوحة « الرجل السائر » أو المرشال « نانى » لرود Rude ، أو « سباق إبسوم » لچيريكو Géricault ، ذلك لأن الحقيقة فى هـذه اللوحات الثلاث تظل موضوعة عمدا بين قوسين . فلم يحدث أبدا أن مشى إنسان على طريقة « الرجل السائر » : بتثبيته رجليه الاثنتين على الأرض دون أن يقـدم رجلا على الأخرى ، ومع ذلك فنحن نرى هذا الرجل سائرا كما لو كنا متأكدين من رؤية الجياد وهى تجرى على الرغم من أنه لا يمكن أبدا رؤية جياد تتلاصق بطونهـا والأرض ، وتـكون أقدامها الأمامية مجرد امتداد لأقدامها الخلفية . والخلاصة هى أن « رودان » قد استخرج ما لا يقل عن عشرة أخطاء فى موقف بطل رود Rude : ستة أخطاء إرادية وست حركات غير حقيقية ، ولـكن كم تبدو لنا على الرغم من ذلك طبيعية أكثر من ذلك « الـكليشيه » الذى يصور ضابطا يقفز على رجل واحـدة فى وضع مرذول قد يكون التقط فى ظرف واحـد على مائة من الثانيـة بواسطة آلة تصوير شديدة الدقة والسرعة ، ولـكنها تجعل هذا الوضع الحقيقى يبدو فى النهاية خاطئا مبتسرا .

فلا شك فى أن « ناى Ney » عند « رود » مكتظ بالأخطاء ، ولـكن صدق

آثاره الفنية إنما تستمد من هـذه الأخطاء نفسها . فصدقها أعظم بكثير بالإضافة إلى الحقيقة المادية ، ولذلك فهى غير واقعية ، وهذا يؤيد قول أرسطو : « إن الشعر أصدق من التاريخ » .

فالنحت أصدق من « الصبّ القالبي » وكذلك الرسم أصدق من التصوير الفوتغرافى المباشر . وفن الأفلام أو الفن « الفوتوغرافى » لا يكون فنا إلّا بالقدر الذى يصير فيه صاحبـه خالقاً وليس مجرد عامل آلى ، فإعادة خلق العالم هى بدورها عملية خلق خالصة ، ولابد من الفـكر كى يمكن الحديث عن الفن . و إعادة الخلق هذه لو تمت بطريقة آلية وغير واعيـة ، بواسطة آلة خالية من العقل ، لا يمكن اعتبارها فنا ، وهى لا تصل حتى إلى مجرد الإنتاج المتفرع عن الفن . ور بمـا كانت أدخل فى باب الصناعة أو الصنعة ولـكنهـا على أى الحالات فى طرف آخر مضاد للفن . وعلى ذلك يبـدو أن الفن هو تحويل للواقع بواسطة صور من نوع خاص . والفن ــ كما يقول أندرى مالرو فى مؤلفه « المتحف الخيالى » « هو ما به تصير الصور أسلوبا » وخلاصة الأمر أنه سواء قلنا إن الفن تحويل ، أو عملية رمز ، أو هروب ، أو تسامٍ ، فليس ذلك بذى بال . فهو دائما انتقالٌ من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق فى وجود مستقل بذاته . و إذا كان الأمر كذلك ، فإن المعيار الذى وجـدناه هو على وجه الدقة درجة من التحوير فى الصورة ، وكلما ظل الشىء مطابقا تماما للواقع كلما قل نصيبه من الفن . وكلما قل حظه من الطبيعة كلما زاد حظه من الصبغة الفنية . ولا بد لـكل أثر فنى من نصيب من الوجود الذى يفوق الواقع لـكى يكون أصيلا . و إذا كان التلوين قل أن يكون سمجاً ، فذلك لأنه تقليد أعمى للطبيعة .

والفن الجدير بأن يكون كذلك يأبى أن يتخذ غروب الشمس فى الادرياتيكى أو ضآلة الإنسان إزاء « بحر الجليد » موضوعات له.لأنه يحس فى هذه الحالة بانحطاط شأنه إزاء الطبيعة نفسها فلا يجدر به أن يرتفع إلى مصاف الآلهة . فالإنسان لا يمكن أن ينقلب إلٰها خالقا إلّا فى مجال يضمن ألا يتعرض فيه للسخرية . ويبدو أن التدرج يمكن أن يتم بسهولة من الفن الأولىّ إلى الفن الإلٰهى السامى كلما ابتعدنا عن الحقيقة الضئيلة لنرتفع إلى الفن المتكامل . أو من الانسجام البسيط الشبيه بالفن إلى فن «أسلوب التوالى الموسيقى (٧١) » L'Art de la Fugue « أو إلى آلة «الـكلافسان» Clavecin الجيدة الاتزان ، أو من موسيقى السوق إلى هذا «الـكوتوار Quatuor من درجة الفاديز » fa diese « الذى استمد منه جبرييل مرسيل Gabriel Marcel دراما من أحسن ما كتب ، ــ وفيما بين هــذه الأطراف نحصل على سلم تصاعدى ــ من فن مزيف إلى ما يدنو من الفن ، أو من شبه الفن إلى الفن الخالص . وعلى ذلك يكون الفن التجريدى هو نهاية مايصل إليه السابقون ، كما أن تطور الإنسانية ، يعبر عن تقدم مستمر من الزمن القديم ، إلى عصر النهضة ومن الـكلاسيكية إلى الرومانتيكية ، ومن التأثيرية حتى أيامنا الحاضرة .

بقى أن نفسر بعض أخطاء فى الذوق ، فمن هنا وهناك ، توجد تلك « الريفية Pastorale » التى تعتبر من أخطاء الصبا الممتدة فيما بعــد ، والسابقون على بيكاسو فى العصر الأبيض وهم أصحاب بدعة لم يقع هو فيها ، ثم هذه القصائد الجارية المتخلفة عن اتجاه « التأدُّب »(٧٢) عند الأستاذ إيزودور إيزو . ومع ذلك فمن الواضح بذاته أن الشعر الخالص ، والموسيقى « ذات الاثنى عشر صوتا » والنزعة التكعيبية أو عمارة الأستاذ كوربوزيه تتصف قبل كل شىء بأنها غـير تصويرية أى أنها تقترب من الـكمال . ولعل الأستاذ أندريه مالرو لا يقطع علينا هــذا التسلسل فى الشرح الذى

حاولنا أن نقدمه فى شرح « أسلوبيته » فميتافيزيقا تاريخ الفن التى قدمها تنتهى إلى نزعة توفيق تطورية تسمح بقبول كل الفنون وكل المدارس وفقا لطريقته المبسطة. وإننا لا نبالغ فى تقديمنا لتفكير ذلك العدد الكبير من المؤلفين المعاصرين الذين يلتفون حول هذه الفكرة.

ويمكننا بناء على كل ماسبق أن ننتهى إلى أن الفن ليس « إنتاجا للجمال فى أعمال كائن واع » بقدر ماهو صياغة الواقع فى أسلوب ، أو إظهار وجود ، أو خلق لصور ، على حد ما جاء فى قاموس الأستاذ لالاند [٧٣] .

٣ — معيار الفن

لكن كيف يمكن التعرف على الفنون الأصيلة والتمييز بينها وبين الفنون المزيفة أو الفنون الكاذبة ـ أو نميز بين غير الاستطيقى منها [٧٤] وضد الاستطيقى على حد قول الأستاذ لالو ؟

يقول بهذا الصدد مؤلف [*] « تناظر الفنون » « تتميز الفنون من بين باقى أنواع النشاط الإنسانى ، بأنها تهدف بصراحة وعن قصد إلى صنع الأشياء ـ أو على العموم صنع كائنات فريدة ـ يكون وجودها هو غايتها » .

ولكن ما الفارق الأساسى الذى يمكن إثباته بين رسم اللوحات وبين دهان المبانى ، أو بين موسيقى الحفلات السمفونية وموسيقى الأسواق (موسيقى الرقص ، والموسيقى الحربية ، وغيرها ..) أو بين « رقص الباليه الإيقاعى » والرقص العادى ؟ قد يكون من الأسهل علينا التفرقة بين الفن والصناعة ـ حتى على فرض وجود فن

(*) « اتيين سوريو » (المترجم) .

صناعى أو صناعة فنية ـ على نحو ما فعل الأستاذ سور يو فى كتابه «مستقبل الاستطيقا» إذ ذهب إلى أن الفن يقوم بالنسبة للصناعة مقام الخلق بالنسبة للإنتاج . فيكون المعيار عندئذ هو « إمكان أو عدم إمكان الجهل بالتحديدات الحقيقية للعمل التام » (٧٥) أو بمعنى آخر يمكن القول بأن التعرف على وجود الفن يرجع إلى التأثر الوجدانى ، (انظر كلمة ڤاليرى : الاستطيقا هى الاستطيقا : L'esthétique c'est l'esthétique) غير أنه توجد حساسية غير استطيقية . وفضلا عن ذلك فإننا لا نتعرف على الفن إلا عندما يصير موضوعاً فى أثر فنى . وهنا نرجع إلى السؤال عن موضوع الفن ما هو ؟ والخلاصة أنه لابد من تقدير الأثر الفنى بواسطة حكم على القيمة ، و بذلك يمكننا أن ندخل معيار الفن فى مبحث القيم . وعلى هذا النحو أيضاً يمكننا أن ننظر إلى المنطق والأخلاق والاستطيقا .

وفى حين يذكر التناسب والانسجام ، نجد أن عدم التناسب الشائع فى أكثر الأعمال المعاصرة ، والتنافر فى الموسيقى المحسوسة أو الاتجاهات « ذات الاثنى عشرة صوتا » تبتعد جميعا عن الفن الحقيقى بغير سبب واضح . وكذلك ظهرت فكرة «الجزافية» (*) la gratuité واللامبالاة والغائية بلا غاية . ولكن كيف نفسر حجز المقاعد مقدما لحضور ألحان موزارت الكنسية أو « فندق دروره » ؟ ونتساءل ما مصير الفنون الزخرفية فى حدود هذا النطاق . واستعمال مقاعد من طراز ڤولتير أو أثاثا من طراز لويس الخامس عشر ؟ ولقد قال أحد الحدادين المشهورين إنه لا يوجد صانع ذو محل متخصص فى المصنوعات الذهبية أو الفضية ، يمكن أن يعد فنانا لأنه يعمل تحت ضغط القيود . فالحرية وحدها هى الضمان الأكيد للعمل الفنى . والفنان هو ذلك الذى

(*) الحكم الجزافى ما صدر عن غير مبرر ولا أساس سليم . (المترجم) .

يتحرر من القيود الاجتماعية أو المادية أو الاقتصادية . وليس هذا القول مؤكدا ، فقد لاحظ جيد « Gide » أنّ القواعد لاتقل فى استعبادها عن تحريرها . ومن الملاحظ أنَّ أكثر نجاح العبقريات إنما نشأ فى ظل ظروف العمل الشاق ، فالانسجام أو الجزافية أو الحرية تبدو لنا على السواء غير قادرة على التفرقة بين الفن وظله ، إذ كيف نتبين نقطة البداية أو الانتهاء فى الفن المزيف ؟ ولقد قدم « عما نوئيل لورو » المسألة من زاوية فيها اختلاف طفيف فى المؤتمر الدولى للاستطيقا وعلم الفن عام ١٩٣٧ ، عندما تساءل أيرجع طابع الفن المزيف إلى تفاهته ؟ ولاحظ أن الجمهور الكبير تسره الصيغ المحددة ، والسهولة ، ويقدس المتوارث ، ويستدل من كل هذا على أن الآثار الفنية الأصلية لها قيمة فى ذاتها وبذاتها ، وبمالها من استقلال واكتفاء ذاتى . وكان يعترف دائما أنه لم يوجد عالم استطيقى استخرج الخاصة المميزة للصورة الاستطيقية الخالصة من جهة الموضوع ، ويستفاد من هذا الكلام على مانعتقد أنه لابد أن نسير على العكس من ذلك أى من جهة الذات ، فالفن يمتاز بالشعور الذى يثيره . ولقد لاحظ تولستوى أن معيار الفن يوجد فى المشاركة أو العدوى الوجدانية ، فلابد إذن من ميل عقلى معين حتى يمكننا أن نؤكد وجود أثر فنى عام . ولكن يكفى أن توجد الاستجابة الصادقة عند هاو واحد للفن للحديث عن الفن الأصيل . ومن أقوال بلزاك : « إن الآثار العظيمة تعيش بفضل جانبها الانفعالى » فمعيار الفن على مايبدو لنا يتلخص فى حدة الشعور الاستطيقى إلى أقصى حد . فقد لاحظ بوسان أن علامة الفن توجد فى الغبطة ، أما ليوناردو فقد جعلها فى الانبهار ، أما بالنسبة لأوجين ديلاكروا فإن اللوحة المستحقة لهذا الإسم لابد وأن تجعل من يعجب بها تستولى عليه ، فالمعيار الوحيد للفن هو النشوة ، وحينما افتقدت الغبطة افتقد الفن . ذلك لأننا لوافترضنا أن الفن يصدر أحيانا عن الألم أو أنّ المعجب بالفن هو رجل حزين (حين نتناول

مثلا الرومانتكيين) فلابد عندئذ أن نعتبر هذه الاتجاهات اتجاهات ثانوية أومواضع أو مواقف أو قضايا مصطنعة ، ثانوية وغير صادقة وليست حالات نعيشها بأصالة ، أى حالات مباشرة وعينية فالغبطة هى فى جوهرها حالة أولية،و إذا كانت فرحة الموسيقار أو (المتيم بالألحان) خالصة ، و إذا مالم تكن سعادته مصطنعة ، فهنا فقط ، وفى تلك الحالة يمكننا أن نجزم بوجود الفن دون أن نخدع .

ولقد كان مشليه يقول إن الغبطة آية البطل،وهى أيضا معيار الحكم على العبقرى والقديس . فعندما يبعث العمل الفنى فينا الغبطة ، يمكننا عندئذ أن نجزم بوجود الإنتاج الفنى الأصيل (٧٦) .

٣ ـ قيمة الفن

تتوقف قيمة الفن على وجهة النظر التى نتخذها . فإذا مابدأنا من وجهة نظر ذات منحى اجتماعى فسوف يظهر الفن بمظهر فائض لا أساس له ، أو سلوك مترف أو تسلية سطحية . أما إذا ما بدأنا من نزعة استطيقية أصلية فسنتجه إلى اعتبار الفن الحقيقة الوحيدة الثابتة والوضعية . على أنه من الواضح أن كلا النزعتين الاجتماعية والاستطيقية تتعرض للنقد . ومع ذلك فأى قيمة يجب أن نعزوها للفكرة العامة عن الفن .

يجيب إميل دوركيم (٧٧) «بأن الفن يرضى حاجتنا إلى إشاعة نشاطنا الخالى من أى هدف من أجل لذة هذه الإشاعة، غير أن دوركيم كان يمقت « الاشتراكية فى علم الجمال » التى كانت متفشية فى آخر القرن التاسع عشر . وقد كان يظن أن « النشاط الاستطيقى لايكون سليما مالم يكن معتدلا ، فالحاجة إلى اللعب ، والعمل الخالى من الهدف الذى لايبغى سوى لذة العمل لايمكن أن يتجاوز فى نموه حدا معينا دون أن ينعزل عن الحياة الجادة » . ثم أضاف إلى ذلك قوله « إن النمو المتطرف للقدرات

الاستطيقية هو عَرَضٌ مرضى Symptôme من وجهة النظر الأخلاقية ». وقد تمسك على التوالى ، كل من ليفى برول Lévy - Bruhl و برنشفيك ، وغيرهم مثل تولستوى (فى مؤلفه « ماهو الفن ؟ » وهو اتهام حقيقى للفن الحديث منذ عصر النهضة حتى ڤاجنر wagner ومالرميه، مارًّا بكل الهيئات المهنية مثل إخصائيي الآلات والحدادين، والنقاشين والشعراء والرسامين والموسيقيين .) ـ بأن الفن ليس له أى قيمة خاصة . وليس هـذا النزاع حديثا ، إنه ليرجع إلى روسو Rousseau ، وخطابه إلى دالمبير « Lettre à d'Alembert » وإلى بسوويه Boussuet وأرنو Arnaud ومهاجمتهم للمسرح ، بل إلى رقابة الكنيسة وإداناتها ، وإلى كاتو القديم وثوراته على الفن والترف ، وإلى أفلاطون وجمهوريته . فحين طرد أفلاطون هوميروس من المدينة ، بعد أن كلله بالزهور ، كان فى الواقع يقدم لنا صورة سابقة لدوركيم فى تقسيمه للعمل الذى لم يترك فيه محلا للفنان . فإما حكام أو فلاسفة ، أو محاربون أو تجار أو زراع أو صناع ، أولئك هم وحدهم أصحاب المهن ، أما الفن فليس معدودا من بين المهن . وتقدم النظرية الأبيقورية القائلة بأن الفن ناتج عن اللعب إلى دوركيم حلا لهذا الإشكال : فالفن ليس على الإطلاق عملا اجتماعيا ، إنه لعب ، ولهو ، بل مجرد تسلية خالصة بسيطة . ألا يلعب الممثل الكوميديا؟ ألا يلعب الموسيقى بالكمان؟ألا يكون الرسام فى الحقيقة ملطِّخا ؟

إن الفنانين ليظهرون لهذه الطبقة الاجتماعية بمظهر المهرجين الألعبانات ، الدجّالين . « فالفن إذن ليس سوى بقية من حساب الصناعة ، وما دامت صناعتنا وأخلاقنا مرتبطين ، فسيترتب على ذلك أن يكون الفن راحة تحتقرها أخلاقنا » . هذا ما يلاحظه ج. ولبوا(٧٨) ، ويمكن الاعتراض على هـذا الموقف بأنه موقف قد

فقد فاعليته وحيويته وصلاحيته . فعلم الاجتماع فى القرن العشرين أصبح ينظر للفن نظرة أكثر اعتبارا . ذلك لأن القرن العشرين لم يعد يرى فيه مجرد هذا اللعب القائم على غير أساس ، ولا هذا النشاط الذى يزدرى العقيم ، كما كان القرن التاسع عشر ينظر إليه فى أغلب الأحيان .

وقد بيّن الأستاذ اتيين سوريو فى كتابه « مستقبل الاستطيقا » ذلك التشابه القوى بين الفن والصناعة ، وذلك حين ميّز بين عمل أدائى وعمل فنى وكلا العملين يلتقيان فى الفن والصناعة على السواء . فحينما يقتصر العامل على معالجة الآلة بغير أن يدخل ذوقه ولا تقديره للنتائج ، بل يكتفى بأداء التنفيذ بدقة ، يكون العمل أدائيا وكذلك تكون الحركة التى هى ثمرة الاعتياد الخالص عند الفنان المشهور حين يعيد للمرة المائة عمل لوحة « بركة سانت كوكوفا فى شهر مايو فى العاشرة صباحا » عندما يطلبها منه تاجر اللوحات (٧٩) . وهناك أكثر من « العمل الفنى » عند رسّام الصناعة حينما يكون بصدد عمل ابتداعى ، أو عند المهندس الذى يصمم بناء السيارات الفخمة من نوع « الإسبانور سويزا » لا بد إذن من أن يقف الفن بجوار الصناعة عند تقسيم العمل الاجتماعى ، لأنهما لا يختلفان فى الطريقة سواء منها اليدوية أو الميكانيكية ، غير أن الفن خلاّق أما الصناعة فإنتاجية . والفن أشبه بالعنصر الأثيرى فى الصناعة ، إنه الصناعة المتعالية بل هو الصناعة بمعنى الكلمة ، وتدل لفظتا Ars و Technê على أعمال فى غاية المتانة . وفن الحدائق ، وفن الخزف وفن طرق الحديد كلها أنواع من النشاط الذى يجمع بين الوجهة الاستطيقية والفائدة العملية . وعلى ذلك لا يمكن هدم الفن بدون أن نهدم فى اللحظة نفسها كل أنواع النشاط الإنسانى الكبرى : ذلك لأن الفن ملازم لكل أقسام العمل الاجتماعى . ومن المستحيل

عزله عنها . ومن الواجب علينا البحث عنه حيثما وجد والتقاطه من أماكنته المتعددة ، ولابد من تحليله فى أماكن اختبائه . ولما كان لا يمكن دراسته خلال تنوعاته العديدة فلابد من أن نحاول اقتناصه فى موقف أولئك الذين يحيون فيه ، أولئك الذين يختبرونه ويحسونه . وإذ كنا قد استبعدنا البحث فى ميتافيزيقا الجميل ، فلنحاول البحث فى سيكولوچية الفن .

الفصل الخامس

سيكلوجية الفن

« ليس للجمال وجود فيزيقى » ، كذلك كان يقول بندتو كرونشه .

ومعنى ذلك أنه لا يوجد للموضوع حساب و إنما المهم هو الذات .

ولـكن كيف يمكن الوصول إلى الحساسية الاستطيقية ، إن لم يمكن معرفة الفن بواسطة المناهج الموضوعية ؟ يمكن ذلك بوجه خاص إذا نظرنا فى سيكلوجية المنتج ، والمستهلك ، أو الصانع والمستعمل ، وكذلك أيضا عنـد دراسة همزة الوصل بينهما نعنى الواسطة أو الترجمان (سواء أكان هاويا أو تاجرا للوحات) . و بعبارة أخرى لا بد من دراسة الخلق ، والتأمل ، وتنفيذ العمل الفنى . ولنطرق ذلك الموضوع مستعينين بتلك الفـكرة الـكانطية التى صاغها فـكتور باش فى قوله : « إن الصفة الاستطيقية لشىء ما ليست صفة لهذا الشىء ، ولـكنها نشاط لذاتنا ، إنهـا موقف نتخذه إزاء هذا الموضوع » .

والواقع يحتمل موضوع الفن أو الأثر الفنى قدرا كبيرا من التنوع (كأن يكون صورة أو آنية أو قصيدة سمفونية) إلى درجة يصعب معها دراسته فى وحدته وفى عموميته لأن المعرفة التى تسمح بالوصول إلى العمومية الضرورية لتحليله ليست سوى معرفة الذهن أو الوعى الاستطيقى حين يكون بصدد العمل الفنى .

ومن الواضح أن سيكلوجية الفن لا ترتد إلى التجزئة الثلاثية لهذه المراحل الاستطيقية نعنى التأمل ، والخلق ، والتأويل . وفضلا عن ذلك ــ فإن أقل ما يقال :

إنه يوجد ألف طريقة وطريقة لتذوق الفن ، ولـكن المتأمل يخلق العمل الفنى على طريقته ، وخالق العمل يتأمله قبل أن يصوره. وعلى ذلك فيجب ألا نأخذ هذه التجزئة الثلاثية إلا على محمل فرض لتسهيل البحث أو طريقة تناسب التصنيف ، ولـكنها تعسفية بالضرورة .

١ ـ التأمل (La contemplation)

إن صوت الـكمان يشجينا ، ورؤية الشجر تبهجنا ، و بعض أشعار « مالرميه » تسحرنا . وكم غـير ذلك من إحساسات أخرى من هـذا النوع قد اتفق على تسميتها باسم « الشعور الاستطيقى » تدرس كما يدرس الشعور الأخلاقى والدينى على السواء . ولا يوجد أحد من الناس لم يحس بهذه الإحساسات ، غـير أن كل إنسان يلتمس لذته الاستطيقية حيث يجدها ، ولذلك تنوعت الأذواق فى قائمة مختلفة الأشكال والألوان . ومن المستحيل دراسة المتعة التى يحسها متذوق الفن لأن تلك المتعة ليست واحدة عند جميع الناس بل لها آلاف الصور . وفى حين أنه توجد سيكلوجية عامة من السهل معرفتها عند جميع خالقى الفن ، نجد المتذوقين أو المتأملين يختلفون فى ذلك إذ يحس كل منهم بالفن على طريقته الخاصة ، وليس لهم قانون مشترك . فإذا أردنا تـكوين نظرة سائدة عن الفن،فلابد من البحث عن العنصر الـكلى خلال الجزئى، والتنقيب فى أعمال كل خلق حتى يمكن استخراج البحث الموضوعى للصورة الخالصة على قدر الإمكان . ولا بأس علينا أن نختلف فى الرأى مع أستاذنا حين يقول :

« إن خطوات الذهن فى الخلق الفنى هى وحدها الشىء المهم فى هـذا الصدد » (٧٩) فمن المؤكد بالطبع ، أن الشعور الفنى هو أكثر فى الخالق ألفة منه عند المتأمل البسيط ، غير أنه ليس أوليا فى الخلق بل فرعيا . يقول باش « إن الفنان

ظاهرة نادرة ، وهذا الكائن الغريب ، هو نفسه الذى يحس بالفن ويؤكد هذا الإحساس بوصفه متأملا له قبل أن يتناوله بالخلق . فهو يبدأ بالأثر لا بالخلق ، ولا بد للفنان من أن ينظر ويسمع قبل أن يتمكن من ممارسة موهبته . وقبل أن يضع الفنان البدائى وشم وردة على جلده لا بد أن يكون قد سبق له أن لاحظ الطبيعة وأحس بالورد قبل أن ينقله . فالخلق يمكن أن يكون فى المحل الأول بالنسبة إلى التفكير ، ولكنه لا يكون كذلك بالنسبة للتذوق . والمتعة أو الارتياح قد سبق العمل الفنى بكثير . وبهذا الصدد لا بد أن نذكر « إن الغبطة توجد أولا » . وأخيرا ، فإن التذوق هو أمر شائع ، لأن كل إنسان يمكنه أن يحس به وبخاصة الخالقون ، بل يشمل أيضا القلوب البسيطة والعاجزين عن التفكير مثل البدائيين والأطفال .

وأيًّا ما كان الموضوع سواء أكان « فيلما » عن رعاة البقر ، أم قصة بوليسية أم نقشا خليعا مبتذلاً . . . . . أم موسيقى رخيصة ، فليس النوع بذى بال فى الشعور الفنى .

غير أن هذه النزعة التجريبية الخالصة عابرة تماما . فإذا ما كانت كل الخبرات مقبولة وكل الأذواق معترفا بها ، فبأى شئ يمكن أن نميز هذه المجموعة المكونة من أنواع الشعور الفنى المتباينة ؟ هل يوجد عامل مشترك بين الاستطيقى ـ عاشق الجمال وطائر « القاق » وبين المتوحش الذى يصرخ بصياح من حنجرته يشبه الغناء الإيقاعى (mélopée) والشاعر الانحلالى (٨٠) ذى الإنتاج الرقيق الأثيرى ؟

أجل ، ولا ريب . إنها المتعة الفنية التى يحس بها كل منهما . وهذه الفكرة التى ترجع إلى ڤكتور باش تبدو لنا جوهرية فى هذا المقام . ومن المعروف أنه يميز بين خمسة مواقف أساسية ، تتصف الأخيرة منها بأنها استطيقية ، وهى تختلف عن الأربعة الأخرى وتتميز باستقلالها التام ؛ فقد كان يرى أن الموقف الاستطيقى ينطوى

على مظهرين : هما التأمل ذو الأساس العقلى ، والشعور الفنى المعتمد على التأثر الوجدانى، وبقبولنا هذا الفرض القائم على ذاتية الاستطيقا ، فإن المشكلة تبدو لنا مختلفة : فهناك ثلاث طرق للاستجابة للفن والشعور به :

١ ـ فإما أن يتركنا الموضوع فى حالة أقرب إلى اللامبالاة ، حين يحدث قبول خالص بسيط هُو أدنى إلى عدم الاهتمام المهذب عند الهواة المحدثين .

٢ ـ وإما أن تحدث لذة حقيقية (سواء قوية أو ضعيفة) حين نكون إزاء العمل الفنى ، وعندئذ ينتج نوع من الإشعاع الذى ينعكس على الموضوع ما يشبه « قوس قزح » من الأطياف ذات الألوان المتعددة. فهاهنا سمو عن الطبيعة أو بالموضوع، وهكذا يمكن للعمل التافه الحقير أن يصير متألقا ، وللمنظر المسود القذر أن يضىء ، وللقصة الممزقة الأوراق أن تصير إبداعاً فنيا مسكراً . ويمكن لصانع الفن (ونحن ندخله أيضاً فى هذا التأمل) أن يحس بذلك فى عمله الخاص بالتجليد ، أو عند «عاملة الأزياء» ، أو فى الميلودراما ، أو عند البدائى أمام الزجاج الملوّن . وهذه اللذة ذاتية إلى أقصى حد ، وتتوقف على أهوائنا ، فقد تبدو لنا إحدى « الصوناتات » بديعة يوما مّا فى حين تبدو لنا سقيمة بعد عدة أسابيع . وهذا الانفعال الاستطيقى لا يصدر إلّا منا نحن ، وبذلك نظل أمراء سادة فى هذا المجال الاستطيقى ، غير أن هذا الشعور يظل تجريبيا صرفا .

٣ ـ وأخيرا ، وهنا لابد أن نعين كيف يوجد اختلاف فى الطبيعة ، لأن هذا الموضوع يتعلق بنظام آخر : حين نستطيع الإحساس فى هذا التأمل بنوع من الغبطة الداخلية ، وهى الغرض من بحثنا هذا ، وهى أيضا ما يقدمه لنا الفن فى حالة النشوة . وعلى هذا فلا يمكن أن نوافق على وجود مقولات فنية محدّدة مثل الرائع والرشيق

أو العجيب . فليست هذه كلها سوى تحديدات مجردة ، وكذلك تتعرض لمثل هذا النقد الفئات التسع التى وضعها شارل لالو (*) والصور الست عند وولف (*) .

فلا يوجد سوى صورة واحدة للشعور الفنى ، و إلى هذه الحساسية الإيجابية التى تعرف بالغبطة ترجع جميع الإحساسات الأخرى . فهل يمكن بالتالى أن نقول بوجود متأملين معذبين بالفن ؟ أو هواة فن متشائمين ، أو متمين عُصَابيين ؟ نحن لا نعتقد أن ذلك صحيح على الإطلاق — فحيثما وجد التعذيب فى الفن استحال وجود التذوق . وهذه الإحساسات السلبية تبدو لنا مصطنعة خيالية ولا تصدر إلاّ عن تمويه وخداع ، فهى ليست سوى جنون ممثلين هزليين يجهلون أنفسهم أو عصابيين منفعلين أو أناس يكذبون على أنفسهم .

(*) نجد هذه المقولات التسع التى وضعها شارل لالو فى كتاب « أفكار فى علم الجمال » :
Notions d'esthétique (P. U. F. 3 éd, 1948 P. 59)
وذلك على النحو المبين فى هذه اللوحة :

القدرات Facultés	Harmonie Possédée	Harmonie Cherchée	Harmonie Perdue
Intelligence العقل	Beau الجميل	Sublime الرائع	Spirituel فيه دعابة
Activité النشاط	Grandiose الفخم	Tragique التراجيدى	Comique هزلى
Sensibilité الحساسية	Gracieux اللطيف	Dramatique الدرامى	Ridicule المضحك

والقيم الاستطيقية الست الأساسية عند وولف فى (R. M. M d'octobre 1948) هى على النحو التالى :

Valeurs Positives		Valeurs antiesthétiques	
Sublime	الرائع	Grotesque	الثقيل
Beau	الجميل	Laid	القبيح
Gracieux	اللطيف	Comiques	الهزلى

فحين أنظر إلى لوحة : فإما أن تظل بالنسبة لى عديمة الأهمية فلا أحس نحوها بأى نوع من أنواع الانفعال أو اللذة الفنية . أو قد تعجبنى فتتحول لامبالاتى بها إلى لذة تظل تقوى كلما زاد انتباهى فى تأملى لها .أما إذا زاد حماسى لها فبلغ حد النشوة فإنى أشعر عندئذ بسرور يجعلنى أتجاوز به كل الإحساسات الممكنة ولو كانت حزنا أو ألما عميقا . فإذ أستمع مثلا إلى « الكونشرتو السادس البرانبرجوا» فإن الأصوات المتعددة للآلات المفردة العالية لا تمنعنى من تأمل الستائر المزوّقة القديمة لبهو الموسيقى « الكونسر ڤاتوار » ولكن يحدث فجأة وفى لحظة ما (أن يختفى كل شىء) . فلا يوجد البهو ، ولا يوجد الجمهور ـ لا شىء سوى الصوت وحضور « باخ Bach » نفسه وعندئذ فلن أظل وحدى ـ بل سأكون فى حوار ينتشلنى من ظروف وجودى الخارجية . فماذا حدث إذن للبهو ؟ ـ إنه لم يعد موجودا بالنسبة لى ، فكل ما هو مادى قد هرب،وإدراكى البصرى للعازفين و إحساسى السمعى للآلات قداستحالت جميعا إلى شعور أتجاوز به حدود ذاتى : إنها النشوة .

لقد حدثت إذن صدمة جاء على أثرها هذا الجلال ، وهذا الشعور هو ما أحسه بروست تماما فى اللحظات التى تلت سماعه لصوناتة ڤانتول . إنه انجذاب بكل معنى الكلمة : فمن ناحية نحس بغبطة ثباتية « statique » هى سرور بالغ يتضمن من ناحية أخرى انتزاعاً أو اختطافا من الظروف الزمانية للحياة الجارية . وكلا المعنيين يلتئمان فى وحدة ، إذ يجب أن نقاوم عند الغبطة أنواع التلهى الأخرى ، أو ما يصرفنا و يحول بيننا و بين الشعور بها ، فالغبطة امتلاء أو انجذاب تام ، ولا يمكن أن تتوزع أبدا كما سبق أن بيّنا . والغبطة تستولى على المرء استيلاء مطلقا و بالتالى لا يمكنه الشعور بالغبطة إن كانت مختلطة بغيرها ، وكذلك النشوة بحكم تعريفها فهى كلية ، وكذلك الحال فى الغبطة فهى شاملة، تستبعد كل إحساس إضافى ،وكل تأثيرخارجى

عنها » وهذه النشوة أو هذه النوبة العجيبة يمكن أن تحدث بطرق شتى . وكذلك يجد الأستاذ جانكليفتش Jankélévitch أن « قصيدة الغبطة » « l'hymne à la Joie » لا تثير الغبطة لأنها فى نظره « فن غير خالص ، قد اختلط بالإنسانية وعلم الاجتماع والميتافيزيقا وتتبع خطى الحياة » .

وفى حين يبعث راڤيل Ravel وفوريه Fauré فى نفسه الغبطة ، فقد يبتهج الآخرون « بمسرات فرانك » وقد يجد البعض الآخر السرور عند « باخ » أو أوفنباخ أو فى موسيقى السوق . وطبيعة النشوة تظل ثابتة دائما ، والغبطة هى أنقى أنواع السلوى ، ذلك لأن الفن إما أن يكون سلوى أو لا يكون فنا على الإطلاق .

٢ ـ الخلق

كل خلق هو إنتاج قبل كل شىء : فإذا ما كان عذاب الولادة يتلوه نشوة الإحساس بإنتاج كائن جديد من لحم الإنسان فلابد أن كل خلق يتم فى غبطة على الرغم من أن الحزن والشك والقلق تسبق الشعور بحماسة النصر . ويؤكد برجسون فى إحدى صفحات « الطاقة الروحية » أن الغبطة تعلن دائما «أن الحياة قد نجحت ، وأنها قد بسطت سلطانها ، وأنها انتصرت ، وحيثما وجدت الغبطة وجد الخلق ، وكلما كان الخلق أغنى ، كلما كانت الغبطة أعمق . » (ص٢٤) ويمكن القول ، إذا ماعكسنا هذه الصيغة ، إنه حيثما وجد الخلق وجدت الغبطة ، فعند الرومانتيكيين الذين يبدون فى أشد أنواع الاضطراب ، وعند المحزونين أو اليائسين توجد الغبطة أيضا غير أنها تظل فى حالة كمون ، أو كما يقول جيد عن شوبان « إن شوبان يصل للغبطة من خلال اجتيازه لحزنه » . أما بيتهوفن فيقول بصراحة « إن الفرح يولد من خلال الألم » .

ويمكننا معارضة فكرة موسيه Musset فى قوله :

« لاشيء يصيرنا أكبر مما نحن مثل ألم كبير

وإن أكثر الأناشيد يأساً وغماً هى أجمل الأناشيد »

بذلك البيت من شعر كيتس Keats الذى يفوقها صدقا : « الجميل مصدر متعة على الدوام . . . . »

فالغبطة واحدة عند جميع الناس سواء تعلق الأمر بتكوين صورة « العبد الجريح » أو لموت « إيما بوفارى » أو « للغبطة فى السماء » فإن الانتشاء فى كل هذه الحالات ينبعث دائما هو هو وبعنف . والغبطة تتولد تلقائيا عند الخلق ، بل كل خلق ينطوى بدوره على النشوة . أما الأساس الذى وراءه فلا يهم . أما القول بأنه يمكن الخلق بدون « غبطة » فإنما يعنى إنكار هـذا التشابه المطلق بين النشوة الاستطيقية والدينية . ويعلن ڤينى Vigny فى « جريدة الشاعر » أن سعادة الإلهام هى هذيان يفوق بكثير الهذيان الفزيقى المقابل له الذى يسكر بين ذراعى المرأة،لأن شهوة النفس أطول ، والنشوة الأخلاقية أسمى من النشوة الفيزيقية . » (ص٤٢) ولا يمكن أن تكون الغبطة فى الفن أقل من الغبطة فى الدين . ولنسلم فى هذه النقطة لهنرى ديلا كروا مؤلف « سيكلوجية الفن » ذلك المؤلف الذى حظى بأعظم نصيب من الكلاسيكية والقوة من بين كل ما ظهر فى فرنسا حتى الآن ، ففى رأيه « أن المشابهة بين النشوة الدينية والنشوة الفنية إنما ترجع إلى ذلك القدر المشترك بينهما من الشعور بالوجود فى صميم الوجود والشعور بكونه كل شيء ، وتبينه أنه لاشيء على الإطلاق إذ يحس المرء «بالرهبة من الرائع »و«بالسكون إلى الصفاء» فى وقت واحد فالغطبة «شعور بالسعادة» ولكنها أيضا خفة طرب ، إنها امتلاك ولكنها أيضا فراغ ، وحيث كانت الغبطة قائمة على ملاء وشعور بالخواء ، شعور بكل شيء و بلا شيء ، فإنها تسخر من كثرة

المتناقضات التى تنطوى عليها ، لأنها سواء فى الفن أو فى الدين «انتصار على الزمان» بل تخليد « للآن » ، وتجاوزٌ لما يخضع للزمان ، وانتزاعٌ من الملابسات المادية للحياة الخارجية. وإنك لتجد المتدين والشاعر على السواء يرددان هذا الدعاء : « أيها الزمان توقف عن الطيران » .

فالخلق الفنى هو ذلك « المران الثمين على الأرض » الذى يتحدث عنه پاسكال فى « مذكراته » والذى بواسطته كان يبلغ حد الغبطة بل « دموع الغبطة » أو « السرور الأبدى » ، أما الأستاذ سوريو ، فهو يلخص وحدة التسامى الدينى والنشوة الفنية حين يؤكد « أن الفن وحده هو الذى يعبر عما يعجز عن التعبير » .

عوامل الخلق :

١ — « يعنى الفنانون بالاعتقاد فى الحدس المفاجىء ، أو ما يسمى بالإلهام الواقع كما يقول نيتشة ، إن الفنان الجيد ينتج دائما ما هو جيد ، وما هو متوسط وما هو ردئ .

غير أن حكمه الشديد الإرهاف « يختار ويرفض ويؤلف » فكيف يحدث الاختيار والرفض والتأليف ؟ سنحاول فيما بعد ، وفى الغالب وفقا لرأى ديلاكروا ، أن نخطط على وجه السرعة إجابة لهذه الأسئلة التى ما زالت عصية على الحل [٨١]. فلم توجد بعد أى « وصفة » أو « طبخة » استطاعت أن تفيدنا فى خلق عمل ثمين دون الاستعانة بالعامل الأساسى نعنى الإلهام أو الروح الأصلى .

ولكن علينا أن ندفع عن أنفسنا سفسطات العباقرة فقد كان لامرتين يقول : « أنا لا أفكر أبدا ، إنها خواطرى التى تفكر » وقد ألف تارتينى Tartini [٨٢] «صوناتة الشيطان» فى الرؤيا، كما اكتشف ديكارت قاعدة «أنا أفكر — Cogito »

فى حلم . أمّا جوته فقد كتب ڤوتر وهو يستمع لأصواته فقط . وكانت چورج صاند تقول إن الخلق عند شو بان « كان يأتيه تلقائيا ومعجزا ، وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقعه ، وكان يأتيـه كاملا فجائيا ساميا » . أما كولريدچ ، فقد كتب « كوبلاى خان » فى أثناء نومه كما لو كان مسحورا . وكم هناك من مؤلفين ينطبق عليهم قول شاتو بريان « فى يوم جميل ، استلقيت ، وأغمضت عينى تماما ، ولم أبذل أى جهد ، ثم تركت العمل يتم على صفحة ذهنى . وكنت أحترس على الأخص من التدخل . . . فقد كنت أنظر إلى ما يجرى فى نفسى من أشياء . لقد كان حلما . وهذا هو اللاشعور » (٨٣) .

ويمكن اعتبار پول ڤاليرى ، الخالق الوحيد الذى استطاع الحديث عن خطوات الخلق الفنى بأمانة وصدق . ولڤاليرى فى مقدمته لمنهج ليوناردو دافنشى (ص ١٥) هذه الـكلمة المشهورة : « إن الآلهة تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثانى فعلينا نحن أن نؤلفه » ــ وهذا البيت الثانى لا بد وأن ينسجم مع الأول ولا يقل فى قيمته عن أخيه الأكبر الفائق على الطبيعة ــ ويجيب آلان Alain كصدى لهذا القول « إن القانون الأسمى للاختراع الإنسانى يتلخص فى أنه لا يمكن اختراع شىء ما لم يكن ذلك فى أثناء العمل » (٨٤) .

ولـكن على أى نحو يكون العمل المنتج ؟ إن الفلاسفة والعلمـاء أميل إلى التفـكير ، والفنانون أكثر حاجة إلى الإحساس .

ولـكن قد يحدث « أن يكون الإنسان ممتلئا بالإحساس ، وفى الوقت نفسه غير قادر على التعبير » (٨٥) . لا ريب أن الإحساس العميق ضرورى كى يتم الإنتاج ، ولـكن لا بد أيضا من وضوح هـذا الإحساس لما يتطلبه الفن من اتساق (cohérence)

ـ (فإن وجد فى الفن هذيان فهو دائماً من النوع الذى نتخطاه) ، والانبثاق التلقائى للخلق قد يحدث فى سن مبكرة ؛ فقد كان موزار Mozart مؤلفا فى الثالثة من العمر، وهايدن فى الرابعة ومندلسون فى الخامسة ورفائيل فى الثامنـة ، وچيوتو وڤان دايك فى العاشرة ، وشوبرت وهاندل وڤيبر فى الثانية عشرة الخ ... ثم إن أحوال العمل تبلغ من الاختلاف حدا يضطرنا إلى ترك دراستها التفصيلية . ولنذكر أن ملتون ، وروسينى كانا يستلقيان ، وأن موزارت كان يسير بخطى واسعة ، و بودلير وڤرلين كانا يتعاطيان المخدرات ، و بلزاك يستعمل القهوة ، والإخوة جونـكور يقضون السهرات الطويلة ، وشيللر وجرترى كانا يستعملان حمامات مثلجة للقدم .

أما پول سوريو فقد قال فى مؤلفه « نظرية فى الاختراع » : سبيل الاختراع هو التفـكير فى شىء آخر ـ أما « نيوتن » فقد كان يجيب على من يسألونه كيف نجح فى اكتشاف نظرية الجاذبية بقوله : « كنت أفـكر فيهـا على الدوام ! » فهل يمكن بعد ذلك التفـكير فى اكتشاف الخصائص العامة أو العوامل الـكلية فى الخلق؟ لقد استطاع هنرى ديلاكروا أن يلاحظ تسعة عوامل : ثلاثة منها عامة هى: الأصالة l'orginalité (أى أن يشبه الشخص ذاته ولا يشبه غيره) والتلقائية la spontanéité أن يرى الفنان مالم يره غيره والشك فى رؤيته للواقع ،أى باعتبار أن الفن هو بالضرورة ثورة وعلة لنفسه ، والإنتاجية وهى خصوبة فى الـكيف أكثر منها فى الـكم . أما الشروط الثـلاثة الخاصة بالخلق أو الشروط الأولية التى بدونها لا يكون فهى : الاهتمام l'intérêt بما يعمل المرء ، والخيال الخلاق بوصفه قدرة على تغيير الواقع ، أو كما يقول « إيلوار » : لابد من أن أرى الواقع على خلاف ما يكون ، و يضيف « هايمان » إليها فـكرة الثانوية، فالمبتدئ le primaire لا يمكنه أن يحتفظ بالفـكرة لمدة طويلة كافية للخلق، بوصف الخلق ترديداً دائماً منتظماً لـكل التجارب السابقة

يساوى الامتداد غير المحدود لمضمون الوعى . أما صور الإنتاج الثلاث التى يميزها ه . ديلاكروا ، فهى التحقيق الفجائى وتقليب الفكر اللاشعورى أو نصف الشعورى ، والعمل الشعورى بمعناه التام أو الإنتاج المصحوب بالتفكير(٨٦) « وفلسفة التأليف » المشهورة لادجار پو Edgar Poe ، معروفة بهذا الصدد ، وفيها يحلل المؤلف ويبيّن ويفصّل كل بيت على حدة من الميكانزم الحقيقى الذى يضمنه قصيدته « الغراب » ، « فالمؤلف يصنع عمله كما يفعل العالم أو المهندس بطريق وصفات عاطفية أو حيل أدبية » .

وعلى ذلك تكون العبقرية أقرب إلى الاستدلال الذى يتم دفعة منها إلى أن تكون يوميات صادقة تتعلق بالخلق ؛ فالاستدلال يوجد فى الفن ، وكذلك التعامل المادى ، ولكن كلاهما صادر عن صنعة فنية ، ولا يمكن لسيكولوجية الخَلْق الفنى أن تصل إلى وعى الخالق إلّا بنظرة واحدة وبغير أن تحاول تفتيت تطور عمله أو بناءه . وحين نبدأ فى التحليل ومعرفة العناصر الداخلية فى التركيب فلن يكون للاستطيقا فيها نصيب .

٣ — الأداء (L' Interprétation)

لم تقرر الاستطيقا أن تنزل منزلة الاعتبار الرحلة الخاصة بتنفيذ العمل إلّا حديثا جدا ، وقد ساعدت مجهودات السيدة جيزيل بروليه (٨٧) التى تدور حول الأداء الموسيقى ، والأستاذ ميكل دوفرن(٨٨) ، على رواج هذه التجزئة الثلاثية للمتأمل والخالق والمشارك (فى الأداء) .

وبهذا الصدد ينتقل الفكر إلى « قائد الجوقة » فى المسرح القديم Coryphée

الذى تتلخص مهمته فى المساعدة على توصيل رسالة الخالق أو الـكاتب المسرحى إلى الجمهور ، حتى الجمهور البعيد أو غير المتنور بالنسبة لمعنى المسرحية . ولـكن ألا يمكن اعتبار المخرج خالقا للأثر الفنى (من جهة تقليب نظره فيه) ومتأملا له (عند تقديره لقيمة الموضوع الفنى) ؟ وأى عنصر جديد يمكن لدراسة نفسيته أن تضيفه إلى المعرفة بالوعى الاستطيقى ؟ وسواء نظرنا كيف يعيد « جيسكنج » خلق بيتهوفن كما كان جوفيه Jouvet يعيد «طرطوف »،أو كيف يُجدِّد كرستيان برار فى مسرح «جيرودو بحيث يمكننا عند « فرانسيس » ، القول بوجود أصالة فى هذه الطرق تـكفى لبلوغ الخلق كما له بغير الحديث عن التنفيذ . أو على العكس من ذلك يكون المصمم والممثل ولاعب « البيانو » قد انتظموا بين صفوف الآلات أو العدد البسيطة المقدّر عليها تسجيل إرادة الفنان تسجيلا مجردا خالصا ، وفى هـذه الحالة لا يضيف هؤلاء جميعا شيئا إلى سيكلوچية الفن . وعلى هـذا النحو يحاول شنابل وباكهاوس إيجاد « بِتهُوفن » ويحاول مارشا ولودو إعادة « موليير » .

ومما لا شك فيه أنه قد سبق لـكارل جروز ثم لمولر فرينفلز من بعـده التمييز بين سيكلوچية اللاعب وسيكلوچية المتفرج ؛ فالإحساس الفعّال ،أو التأمل الإيجابى الذى تتحرك فيـه الذات (بالمشاركة) ، يقابل الإحساس المنفعل أو التأمل الساكن الذى يغيب الإنسان فيه عن نفسه (السلبية) . والأمثلة التالية التى نُقدمها مولر ڤرينفلز ، توضح ذلك مع استبدال كلمة المشارك بلفظة المؤدِّى :

« إنى أنسى كلية أنى على خشبة المسرح فأنسى وجودى الشخصى . ولا أشعر إلّا بشعور الشخصيات ، فى بعض الأحيان أهذى مع عطيل،وقد ارتجف مع ديدمونة .. وأحيانا أخرى أود لو تدخّلت لنجدتهما ، إنى أنتقل بسرعة من حال إلى أخرى.

أفقد فيها نفسى ، وخاصة فى المسرحيات الحديثة . ومع ذلك فقد لاحظت فى نهاية رواية « الملك لير » أنى قد استندت إلى إحدى صديقاتى من شدة الفزع » . أما المتأمل الساكن فيقول على العكس من ذلك : « إنى جالس أمام المسرح كما لو كنت حيال لوحة ما ، وإنى أعلم فى كل لحظة أن الأمر لا يتعلق بالحقيقة.لست أنسى فى أى لحظة أنى جالس فى مقعد الأوركسترا . حقا ، إنى أحس بإحساسات وانفعالات الشخصيات غير أنها لا تتعدى كونها مادة لإحساسى الاستطيقى الخاص، فأنا لا أحس بالعواطف المتمثلة بل بما يتجاوز هذه العواطف المتمثلة. ويظل حكمى يقظا وواضحاً ،وإحساساتى واعية أبداً فلا أنقاد أبداً ، ولا أرتاح إن حدث ذلك الانقياد . فالفن يبدأ عند ما ننسى السؤال عن الشىء ما هو (Was) ولا يتجه الاهتمام إلّا للسؤال عن الكيف (Wie) » .

فالمشارك ، هو ديونيسى (سكران) ، محرِّك ، انفعالى أصيل حى فى العالم الإيجابى من المسرحية.أما المتأمل فهو أبوللونى ، (حكيم) متعقل ، ثانوى ، شكلى ، موضوعى . أمّا الأول فهو على العكس ذاتى خالص .

ومع ذلك يمكن أن نسأل : ألا يكون الممثل الجيِّد مفكرا وعاطفيا ، وحسّاساً ، ومتيقظ الحواس وليمفاويا ، وثائرا على حد سواء ؟

يقول الأستاذ « ميكيل دوفرن » : « إن المتأمل ، متفرج ولاعب على السواء ، وهذا هو التناقض الموجود فى الإدراك الاستطيقى ؛ فنحن نتأمل ونشارك ... غير أن هذه المشاركة لا تبلغ أبداً حد التمام ». ولو تحدثنا من وجهة نظر استطيقية فإن موقف الجمهور الممتاز هو موقف فى وسط الطريق بين المؤمن والملحد بإزاء عبادة واحدة ، فيكون لكل طقس من الطقوس معنى بالنسبة لأولها، أما بالنسبة للآخر فلن يكون

كل هذا سوى « حركات استهزائية » ونحن نذهب إلى أبعـد من الأستاذ دوفرن فنفترض أن المتأمل الحقيقى متدين أكثر منـه ملحد ، إنه كالمنفذ الجيد (المصور أو الموسيقى أو النحات) حين يكون مُلهماً أو مأخوذا بإلٰهه ؛ فعاشق الموسيقى الأصيل المتحمس لسماع « لويس أرمسترونج » أو «شونبرج» هو أقرب إلى الحالة الاستطيقية من الهواة العاديين الذين يكون اهتمامهم بسيطا . والأفضل أن يكون مأخوذاً مسلوباً من أن يكون غير مأخوذ ؛ فالجمهور الأنيق هو على العموم فارغ بغـير صورة ولا استجابة . أو انظر كيف تصنع الشخصية بالطلب ، وعندئذ لن تجد أسخف من عازف يوم الأحد ، أو من فتاة الأسرة التى يحملونها على لعب « السمفونية العاطفية «La pathétique» أمام صفوة الأصدقاء.ولو قارنا بينها و بين لاعب الكمان الصغير الذى تلقى تربية أوربية لدى « رومان جارى » ، فسوف نجد هذا الأخير لا يعيش إلّا لموسيقاه ، وعلى هذا النحو يجب أن ننظر إلى المنفّذ الحقيقى .

وهكذا يبدو لنا أن الحالة الاستطيقية الوحيدة هى « الغبطة »، من بين المراحل الثلاث لسيكولوجية الفن .

أما الحالة الثانية وهى حالة « الارتياح » فتتميز بها عملية التأمل والخلق والتنفيذ على السواء . وقد كان ديدرو يقول فى مؤلفه « تناقض الممثل الهزلى » : إن « الثبات المطلق يجب أن يكون من مميزات الممثل الكبير » وقد تمسّك إيجور استرافنسكى فى مؤلفه « الشعر الموسيقى » بأن الموسيقار كان دائما يتصف بالثبات ، وكثيرا ما كان ڤاليرى يقول : « ليست الحماسة من أحوال الـكاتب الصحيح » . ولـكن ألا يوجد هنا ثلاثة تمارين متعلقة بالأسلوب ، والمذهب الرفيع، والتمويه الخطابى ، و بالاختصار ثلاث مشكلات ؟

أغلب الظن كما يقول ستندال « إن الذين يشغفون بحب الموسيقى الرديئة أدنى إلى الذوق السليم ، من العقلاء ذوى الحس السليم والاعتدال فى حبهم استماع أحسن مادوّن من موسيقى » .

وعلى ذلك تكون الغبطة هى العلامة الأكيدة على وجود الفن . غير أن هناك اعتراضاً قد يطرأ مباشرة فى ذهن من يفضلون « الأفلام الحزينة » أو « القصص السوداء » أو « الأغانى اليائسة » أو « الميلودراما » التى تبكى فيها « مارجو » .

أفلا يجدر أن نقول والحال كذلك بالعاطفة الجياشة بدلا من الغبطة ؟ ولأمر ما تفضى سيكلوجية الفن بالضرورة إلى النشوة .

يخيل إلينا أنه من المستحيل أن تحس النفس الإنسانية بالألم إزاء العمل الناجح، كما أنه لا يمكن لأحد معاناة الألم إزاء إبداع فنى عظيم ، اللهم إلّا إذا كان هذا الشخص مثل « هيروستراتوس » [٨٩] (وحتى هذا الشخص لابد كان يحس بغبطة ما و إن كانت فى الواقع سقيمة) ، واليأس الظاهر عند المهمومين ليس إلّا سطحيا ، ولو سبرت الأغوار لاكتشفت الغبطة كامنة تحت كل الأعمال الفنية حتى فى تلك التى يظل صاحبها حزينا .

يتساءل إ . د . هانسلك [٩٠] الاستطيقى الألمانى منذ قرن مضى على التمام فيقول : « إذا كانت الصلوات الجنائزية ، والمارشات الجنائزية ، والألحان البطيئة التى تفيض أنينا ، لها القدرة على إحزاننا ، فمن ذا الذى يحتمل الوجود تحت مثل هذه الظروف ؟ » ـ و يضيف « لكن العمل الموسيقى الحق (و يمكن أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل فنى) إنما يُحدِّق فى وجوهنا بأعين صافية برّاقة من الجمال ، فنحس بأننا مقيدون بسحر لا يقهر ، حتى ولو كان موضوعه كل آلام العالم » [٩١] .

الفصل السادس

الفن فى نظر علم الاجتماع

يقول چان كاسو « Jean Cassou » فى مؤلفه « موقف الفن الحديث [٩٢] » « Situation de l' art moderne » « إن كل مجتمع يحاول أن ينظر إلى الفن من جهة وظيفته الاجتماعية » . ومع ذلك فما زالت سوسيولوجية الفن فى حاجة إلى البحث . وهذا إشكال عجيب لمشكلة كان يجب أن تثير العقول الكبيرة ، ولكن علماء الاجتماع لم يتناولوا الفن حتى الآن بالاهتمام الكافى . والمدرسة « الدوركامية » التى قدمت بحوثا هائلة فى مجالات الدين والسياسة والمؤسسات الاقتصادية والقانونية والجغرافية ، لم تفصل للبحث فى مجال الفن المتسع . ومع ذلك فقد سبق أن رأينا خلال الثلاثة الفصول الأولى أن مراحل الاستطيقا كانت هى المرحلة الدجماطيقية ثم النقدية ثم الوضعية . وهذا يطابق فى الحقيقة: فلسفة الفن ، وسيكلوجية الفن، ثم سوسيولوجية الفن ، ومن ناحية نظرية هذا بوجه الإجمال هو الذى يحدث فعلا ، وهو على الأخص ما كان جويو Guyau يفكر فيه عندما كتب فى الفن من وجهة النظر السوسيولوجية.

فقد كان يميز عام ١٨٨٠ بين استطيقا المثال ــ الأفلاطونية ، واستطيقا الإدراك ــ الكانطية ، وفترة سادتها سوسيولوجية قائمة على التعاطف الاجتماعى . ولكن هل يمكن التأكد من تحقق هذه الاستطيقا ؟ من الغريب أن نلاحظ أن برنامجا لاستطيقا سوسيولوجية [٩٣] عند لالو Lalo قد بقى بغير صدى فى فرنسا . أما أمريكا فقد أجرت تحليلات استطيقية واسعة بغير أن تخرج من هذه الوقائع بنظرية حقة . أما شارل لالو فقد قدّم كتابا صغيرا عن « الفن والحياة الاجتماعية » وهو

موضوع تناوله بعد ذلك الأستاذ سوزيو ، ولكن فى اتجاه مضاد ، فى مقالة من مؤلفه « كراسات فى السوسيولوجيا المعاصرة » ، أما الأستاذ باستيد فقد أخرج «مشكلات فى سوسيولوجية الفن [٩٤] » وحققت ألمانيا وانجترا بعض المحاولات المتواضعة فى هذا الاتجاه . ولكن ما قيمة كل هذه المؤلفات ؟

١ — الجمهور

تناظر الفكرة الاجتماعية للجمهور أو المجموعة (سواء للسامعين ، أو للقراء أو للنظارة) التأمل السيكلوجى . ولكن ما الجمهور ؟ يبدو أنه لا يوجد جمهور واحد بمعنى الكلمة ، بل جماهير كثيرة : « قراءات فى جماعات صغيرة ، أو الإعادات العامة السابقة على العرض الأول ، أو فى العرض الأول والعرض أمام هيئة التحكيم ، أو العرض قبل الافتتاح » . كل أولئك يكونون عددا متنوعا من الجماهير ، غير أنه يوجد «مجتمعات صغيرة » تكون بالنسبة للعمل الفنى مثل مجتمع الرسّام ونموذجه ، أو مجتمع المخرج والمؤلف ، أو الجماعات التى تحضر لتقدير قيمة سيمفونية ما ، أو عرض للرسم ، أو مسرحية . ذلك لأنه « يجب ألّا نعتقد بوجود سلبية مطلقة عند الجمهور ، فالجمهور على العموم لايوجد مصادفة إزاء العمل الفنى ولكنه يلتف حوله بانتباه وتقدير . وقد لايكون ذلك بدافع من حب الفن دائما ، فقد يكون بفضل الروح الاجتماعية العامة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مثل هذه الروح الاجتماعية مما يشجعها الفن » [٩٥] وقد لايكون الجمهور مخلصا بالضرورة فى إعجابه بالأثر الفنى ، فالجمهور المجتمع حول عمل فنى قبل عرضه ، أو لسماع أوبرا ، أو عند عرض « فيلم » قد يكون ممن يلتمس فرصة العرض الرائج أكثر من العرض الاستطيقى ، غير أنه مهما يكن « الجمهور

ساهيا ، أو متحذلقا أو صاخبا فإنه يتلقى دائما قليلا (وأحيانا كثيرا) من « التنظيم الفنى » عن طريق هذا الضرب من الافتتاحية الجمالية للاجتماع [٩٦] ؛ فمشكلة إخلاص الجمهور.. وأحواله ، وأساليبه المختلفة، والتحذلق، كل ذلك يبدو ذا أهمية بالغة . ويلاحظ الأستاذ باستيد [٩٧] فضلا عن ذلك أن « سوسيولوجية المتحذلقين » مازالت فى حاجة إلى البحث فى مجال الفن . ويمكن أن يقال إن الحذلقة الاستطيقية تتميز بالرغبة فى التظاهر باجتلاب اللذة الحادة حيث لا يوجد فى الحقيقة إلّا ضجر مكدّر ، والتصنُّع هو الصفة التى تسوده ، غير أن أفكار الترف والغلُو مما يتصل به اتصالا وثيقا . وقد روى « إميل ڤوليرموز » فى مؤلف جامع عن راڤيل كيف استهزأ صغار المعجبين به برقصات « الڤالس النبيلة العاطفية » قبل وفاته بعدة سنوات ، ففى أثناء حفلة غير معلن عن أسماء المؤلفين فيها ظن هؤلاء أن رقصات الڤالس ليست لراڤيل ، ولكى يدخلوا على نفسه السرور سخروا منها ، وهم أولئك الذين كانوا يصفّقون لكل ما كتب إليهم، ويبدو أن الجمهور المتحذلق يعجب بالموسيقى «الدوديكافونية» أو بمسرح پول كلوديل ، فى حين أنه يفضل فى الواقع البطلة أو مسرحيات « چان دولتراز مائة مرة . فالنوع لا يتوفر هنا ، ومثال ذلك أن « بيتهوڤن » لا يساير ذوق العصر ، كما أصبح من المتفق عليه عدم الذهاب إلى « الباليه رويال » Palais Royal فالأسباب الاقتصادية والاجتماعية فى نجاح مؤلفين من أمثال جيرودو ، و برجسون ؛ و پيراندللو ، واسترافنسكى ، وراڤيل وسارتر أو البرت كامو إنما ترجع إلى الحذلقة التى لحقت بهم . وسوف نرجع إلى هذه المسألة بالتفصيل فى مناسبة أخرى [٩٨] . وثمة وقائع أخرى ذات طابع اجتماعى تؤثر فى النجاح ، كما تؤثر فى الانتشار الوجدانى عند الجمهور ، وفى الاتجاه العقلى عند المشاهدين وعند السامعين والهواة من كل مستوى .

فعلى أى شىء يتوقف النجاح المباشر فى الفن ؟ فى رأى ستندال Stendhal على الحيلة أو على السياسة كما يؤكد نوديبه Nodier ، أو على القوة كما يقول نيتشة ؛ أو التوسط عند أنجر Ingres و بودلير Baudelaire أو على المصادفة عند كورنو Cournot ، غير أنه يمكن لعلم الاجتماع الإجابة عن ذلك بطريقة أقل تعسفا بفضل المقاييس والإحصاء، غير أن الإجابات التى أمكن الحصول عليها فى فرنسا قد تمت عن طريق معهد جالوب وكانت تتعلق بالعوامل غير الاستطيقية (كاختيار العنوان أو شهرة بعض الأبطال) وقد يكون فى مقدور سوسيولوجية الفن أن تتنبأ يوما بالنجاح الذى يصيبه الأثر الفنى، غير أنه لا يبدو هذا ممكنا على ضوء الحالة الراهنة للبحوث .

٣ — فى الأثر الفنى

يذكر الأستاذ إتيين سوريو فى مؤلفه « الفن والحياة الاجتماعية » « أنه يوجد فى الأثر الفنى ذاته ـ فى تكوينه وفى طريقة تقديمه ، وفى نصيبه من القيمة الفنية ـ أسباب لديناميكية خاصة به . فالأثر الفنى الخاص بالطبقة الواسعة يكون قويا . أما « التحفة الفنية le chef - d'oeuvre » فهى جامعة للنفوس . . . . إنها تخلق مجتمعا تكون فيه هى القانون والوسيط الفعّال » . والدراسة الاجتماعية للفن لا يمكن أبدا أن تقف عند حد دراسة إحصائية للجمهور، وإلا فسوف يتحتم عليها أن تقرر أن « المنديل الأزرق » لإتيين بيكيه « هو القصة التى حازت أعظم نجاح فى القرن التاسع عشر » فى حين ظل ستندال Stendhal غير معروف طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

ولقد حازت مسرحية « تيموقراط » لتوماس كورنيل أكبر نصيب من النجاح فى القرن السابع عشر فى حين فشلت « فيدر » ولم تنل مسرحية « السيد »

إلا نجاحا متوسطا . ولئن سئل معهد « جالوب » عن أكبر رئيس أوركسترا فرنسى فى القرن العشرين فإنه ليجيب بمنطق سليم بأنه « چاك هليان » ، وأن أحسن قصاص هو « هنرى بوردو » وأن أكبر رسّام فى هـذه الساعة هو چان جبرييل دومرج ، فى باريس على الأقل ، لأن الأقاليم لا تعرف الرسّام الموهوب ، وتـكتفى بكراهية پيكاسـو دون أن تحاول فهمه ، وتحتقر ماتيس وتجهل براك وليچيه Léger ورووه وتتمسك بالأحياء) .

ولقد شاهد القرن التاسع عشر أوسع هوّة بين الفن والمجتمع ، أو بين الرسم والدولة ، ففى معارض الدولة طغى « بونا وكارولوس دوران وبوفيس دوشافان على سيزان ومونيه وپسارو » وكان لاروميه المدير العام للفنون الجميلة يقول لجوجان قبل عام ١٩٠٠ بقليل : « لن يدخل شبر من لوحاتك فى معارضنا ما دمت حياً » .

وقد تناثرت مجموعة كايبوت ، وهى تراث ثمين كان اللوفر يفخر باقتنائها ، فى أنحاء أمريكا المختلفة . ومن جهة أخرى فمن المعلوم أنه عند نيتشه كما هو الحال عند « تين Taine » يتقيد خالق الأثر الفنى بمجموعة من الشروط (هى التى سماها نيتشه حين نظر إليها من زاوية أخرى باسم « الميمات الثـلاث .Trois M » أى الوسط Milieu والمرحلة Moment ، والطريقة Mode) .

وكانت علاقة الفن بالمجتمع تحمل ب . أبراهام على التفـكير فى ثلاثة مظاهر رئيسية هى : اللامبالاة أو الرفض ، والانتباه أو الملاحظة ، والرضوخ أو المعارضة . وهناك ثلاث مجاميع من الآثار الفنية تقابل تماما هـذه التسميات التى اقترحها مؤلف الأجزاء الخاصة بالفن فى الانسكاوپيدية الفرنسية (٩٩) : وهى تلك التى تصدر عن « الفن للفن » ، أو تلك التى تصدر عن الفن الاجتماعى ، والأخريات هى التى تتعلق

بالفن التربوى أو الفن السياسى . فالمجتمع قد يعتبر فنانيه سحرة لا فائدة منهم ، أو طفيليات ، أو كائنات لطيفة تصلح للزينة ، وعندئذ تسود نظرية الفن للفن ، وفيها يشحذ الفنان قلمه من أجل « محاولات فنية دقيقة » نتيجة لخطئه فى التفرقة بين المستهلك والصانع .

وعلى العكس من ذلك « حينما ينتاب المجتمع قلق يشعره بالحاجة إلى معرفة وجهه الحقيقى والبحث عن مرآة يمكنه البحث فيها على مهل » عندئذ يبرز المشاهدون للواقع ، الرسامون والقصصيون أو كتاب المسرح ، يؤلفون ليقدموا له هذه الصورة المرجوة » . (ص ١٦ ، ٦٢، ٣) .

ولكن حينما يقبل المجتمع على فترة من الاضطراب فإنه يبعث فى نفسه « أنواعاً من النشاط ينطوى نصفها على الوحى ونصفها الآخر على الصراع لكى يصاحب بأغانيه ذلك المجتمع فى الطريق الذى يسير فيه » .

و يتفق مع كل فترة من هذه الفترات صيغة تتفق مع طبقة معينة : فالأرستقراطية ، تبعا لرأى پيير أبراهام ، تستجيب لنظرية « الفن للفن » (أو أدب ميكينات Mécenat ، والبرج العاجى) أما الديمقراطية فتميل إلى الملاحظة (والبرجوازية توافق على قصص العادات والرسم التشبيهى وموسيقى المحاكاة ، والدراما البرجوازية) .

أما عصر الأزمة فيفضل الآثار الفنية التى تمثل الصراع ، والمساندة التى تخدم روح الصوفية الدينية أو السياسية أو الاجتماعية .

و بوجه الإجمال ، فإن الشعر والموسيقى يتصلان بالفن الخالص ، أما القصة والرسم فيتجهان إلى التمثيل ، وأما المقال والنقد والمسرح فتنزل إلى ساحة

المعركة [*]. غير أنه — على الرغم مما سبق — نجد أن نفس الشاعر الذى يكتب « نامونا » إنما يكتب أيضا « الراسين الألمـانى » ، ونفس القصاص الذى يكتب « غلطة الأب مورى » يكتب كذلك قصة « إنى أتهم » ، ونفس الموسيقى الذى يؤلف « يوسف » هو الذى يؤلف أيضا « نشيد الرحيل » ، ونفس الرسام الذى يزخرف « سانت سولپيس » هو أيضا الذى يعرض أحيانا « الحرية التى تقود الشعب » . فالأثر الفنى هو فى الواقع نتاج الاستجابات المتبادلة بين الفرد والمجتمع الذى يكون جزءا منه ، إذ يمكن حل رموزه بتحليل « جانب الخالق الأصيل فيـه ، أو من جهة التسجيل السلبى الذى يمتاز به ، أو من جهة الإرادة الإيجابية فيه » وعلى ذلك تبدو سوسيولوجية الخالق ممكنا معرفتهـا على شرط استخلاص العوامل الاجتماعية التى أمكن لها أن تسود تـكوين الأثر ، وهـذا هو ما قد تم بطريقة ملحوظة فى الجزء السادس عشر من الانسكلوپيدية الفرنسية .

بيد أنه يمكن أن يقوم اعتراض ضخم يتلخص فى هـذا السؤال : كيف يتأتى للخالق الذى يتميز بالعبقرية الفريدة الشخصية فى جوهرها والعجيبة بحكم تعريفها أن يكون موضوع الدراسة سوسيولوجية يرتد فيها اختراعه إلى عمليات كلية عامة وضرورية؟ يتساءل شارل لالو ، حين يتناول بالدراسة مسألة سوسيولوجية العبقرية الفنية فى مقال هام وقفه على بحث « مناهج وموضوعات [100] الاستطيقا الاجتماعية » عما إذا كان من الممكن للعبقرية أن تـكون اجتماعية . يقول شارل لالو إن العبقرية فى جوهرها تصدر دائما عن الاستثناء . ومنذ ديمقريطس حتى فرويد ، أو منذ أفلاطون حتى لومبروزو ، يبدو أن كل خلق يمـكن أن يتصف بالغرابة أو بالواقع « الباثولوجى »

(*) لا تعتمد هذه التفرقة بين الفنون على فـكرة واضحة ولا أسـاس مقبول . (م) .

ـ المرضى ـ ومع ذلك يضيف أنه كما أمكن لسيكلوجية « متنوعات التجربة الدينية » أن تدرس أكثر الرسل والقديسين والشهداء احتراما ، إلى جانب المؤمنين العاديين على السواء وهم المصابون بالفتور والجفاف والتكاسل والجهل والإثم ، والذين هم ليسوا بالأبطال الدينيين على الاطلاق ، فكذلك يمكن للاستطيقا أن تكون اجتماعية وتحلل فى الوقت نفسه المتاحف التى تضم آيات الروائع الفنية ، وتلك « المقابر الخاصة بالفن » الموجودة فى المعارض السنوية للرسم ، « واستوديوهات » الموسيقى غير المذاعة ومستحدثات المكتبة « ولابد من الاعتراف بأن الإنتاج الفنى الأصيل نادر جدا فى تلك المعامل الخاصة بالاستطيقا التطبيقية ، ومع ذلك فهناك نجد الحياة » فى حين أن حفلات الموسيقى الكلاسيكية ومعاهد ومكتبات التحف الفنية المختارة المقصورة على العبقريات المكرسة لها فإنما هى معاهد ميتة ، حتى ليقول اندريه لوت André Lhote « من المفيد اعتبار اللوحات الرديئة مثل التحف الفنية » . أما شارل لالو فقد بيّن كيف أن دراسة العبقريات الكبرى من وجهة نظر اجتماعية تظهرهم مستفيدين أكثر منهم ممهّدين لغيرهم . ألم يكن المحركون للمأساة الكلاسيكية فى فرنسا هم جوديل وهاردى وميريه ، لا كورنيل ولا « رَاسين » Racine على الإطلاق ؟ ـ وفيما يتعلق بأصل الدراما الرومانتيكية فى فرنسا لانجد انتصار هوجو ، ولكن محاولات ألكسندر دوماس الأب ، أو بكسريكور ، كما كان العامل الفعال الذى لاغنى عنه لتكوين مركبات كيمياء الواقعية ، القزم شاميفلورى وليس العملاق « فلوبير » ومما لاشك فيه أيضاً أنه كان لا بد من وجود « باخ » عند بداية نشأة « الصوناتة Sonate » الحديثة ولكنه لم يكن ليدعى « جان سباستيان » بل فيليب عمانوئيل وهو ابن العبقرى ، إذ لم يكن العبقرى هو الذى ابتدع الصوناتة التى نمّقها « هايدن وموزارت و بيتهوفن » من بعد . وفى الواقع أن العبقرية لتبدو لنا من خلال هـذا التحليل « منظِّمة ومتمِّمة »

أكثر منها خالقة . وليس للرواد من فضل إلاّ فضل الإحساس الذى يتنبأون به قبل غيرهم عن الريح الجديدة « ولكن هذا التنبؤ لايكون عبقرياً مالم تصحبه معرفة واضحة بمصدر هذه الريح وإلى أين تتجه » .

فأجواء العبقرية غير الأكيدة تظل لغزا عند الجميع . وفى حين يمارس المبدعون منهج المحاولة والخطأ ، يتبع العباقرة الطرق التى رسمها السابقون عليهم بعناية . وهى فى الواقع لاتزج بعلم الاجتماع فى مأزق حرج ، إذ كما يقول لالو « لا شىء ينشأ من العدم » .

وفضلا عن ذلك : فإن الثورة على الوسط الاجتماعى أمر جائز من وجهة النظر الاجتماعية ، مثل أى مظهر من مظاهر الاتفاق الذى يناسب هذا الوسط . ولكن مَنْ يعتبر هذه المحاولات الفردية عبقرية ؟ لاشك أنها تعتبر كذلك بواسطة الجماعة . وإلى أن تستطيع الهمم الفردية أن تعبّر عن هذه الحاجة المشتركة لأزمة من التجديد بعد استنفادالوسائل والغايات لأسلوب أو ذوق جماعى ، لاتمكن الحديث عن العبقرية ، لكن الجمهور هو الحكم الرسمى : وهو جمهور يتكون من المحترفين ، والأشخاص العاديين على السواء ، ومن « عبقريات عصرية بغير مستقبل ، وعبقريات مستقبلة غير عصرية أو متخلفة » . فليس هناك سوى موافقة الجمهور وتكريسه للعبقرية حتى يمكنها أن تحظى بقيمة لدى الجمهور . لأن التقدير ، كما يقول الأستاذ لالو بحق ، «هو الوجود ، والتقدير يعنى أن للشىء قيمة ، ليس بالنسبة لشخص واحد ولا بالنسبة للجميع بدون استثناء ، بل كما يقول عالم الاجتماع من بعض الأشخاص الذين تجعلهم بعض الأسباب المعينة متفقين على هذه النقطة » . وهؤلاء البعض يعنى بهم جون استيوارت مل ، جماعة الأكفاء . أما فردريك راو Fréderic Rauh فيعنى بهم

ذوى العقول التى يعتمد عليها . فلا بد إذن من محاولة تفسير العبقرية الخلاقة والملهمة فى حياة الصور على أن يكون ذلك فى نطاق اجتماعى . أمّا أن نلقى على أسرار الخلق ستار المغة اللاشعورى أو مالا يمكن معرفته فإنما ذلك هو ضرب من الاعتراف بالعجز ، ومن المحتمل فى هذه النقطة بالذات أن يقوم فى وهم فلسفة الظاهرات (الفينومينولوجيا) الحاضرة أنها مستطيعة أن تصل بالحدس المباشر إلى ماهية كل كائن ، وخاصة للعبقرية ، من خلال هذه الظواهر . و يُصر شارل لالاو على فكرته فى أن الاستطيقا لا يمكنها الكشف عن سر العبقرية بواسطة سيكلوجية الفن إلا بفضل سوسيولوجيته . وفى هذا الرأى لا يسعنا إلا أن نضم صوتنا إلى صوته . فهو يبدو على حق تماما حين يقرر أن الصراع بين العبقرية والبيئة الاجتماعية ، وهى بالطبيعة حال أغلبية الثوار ، ليس بأكثر تعارضا مع علم الاجتماع من دراسة انسجام العبقرية مع الحاجات الاستطيقية للنخبة المثقفة الموهوبة النشيطة . غير أنه لا يمكن الإصرار على التعارض بين المحيط والبيئة : فإلى جانب المجتمع الاستطيقى ذى الاستقلال النسبى داخل مجموع المجتمع ، يوجد جمهور ضخم لا يصطبغ بشكل معين، وغير فعال ، وليست له ميول استطيقية ، وفى مقابل تلك البيئة غير الاستطيقية توجد بيئة متبصرة تضم هؤلاء « التجار المتنبئين » من أمثال دوران رُويل ، أو أمبرواز ڤولار وهى بيئة تؤكد وجودها باستنادها على يقين أحكامها ، إذ يستطيع هؤلاء التنبؤ بالعقبرية الناشئة ، وكذلك يستطيعون أن يفرضوا الذوق المطلوب فى المستقبل على عملائهم . ولذلك كان لابد من القيام بتحليل لسوسيولوجية تاجر اللوحات بوصفه الواسطة بين الصانع والمستهلك أو المبدع والجمهور .

٣ — البيئة

يبقى فى هذا المجال أن نحاول تحليل التركيبات الخصبة التى تحدّد تقدير الأثر الفنى . فمن المؤكد أن الشروط الاجتماعية لا نغفل النظر إلى عوامل غير جمالية أكثر منها فنية ، و إن كان لا بد للسوسيولوجيا الاستطيقية من أن تكون على حد قول الأستاذ روجيه باستيد : «دراسة الارتباطات بين الصور الاجتماعية والصور الاستطيقية» فلا بد إذن لكل مجموعة اجتماعية من أن تسمح بتقديم « لون خاص » للفن الذى يولد أو ينشأ فى أحضانها . و إذا أخذنا بوجهة نظر منطقية ، فسوف يكون من الضرورى أن توضع هنا الدراسات الخاصة بالناشر الذى يختار من بين المخطوطات أنواعاً من النقد الأدبى أو الفنى أو الموسيقى أو الدرامى وغير ذلك ، تلك الدراسات التى تتعلق بتقدير الأثر الفنى وكذلك الأكاديميات التى تدخل فى هذا الباب وهى « مؤسسات تهدف إلى غاية استطيقية » وجميعها عبارة عن همزة الوصل بين الفن والحياة الاجتماعية أو الاقتصادية . ومن المهم أن توجد فنون خاصة بالأسرة مثل «موسيقى[(١٠١)] الغرفة La Musique de Chambre » والفن الدينى الذى يعبر بالألوان والأنغام عن العقائد والأساطير أو الشعور الصوفى ، والفن السياسى الذى يوضع فى خدمة أغراض الدولة وغيره . ومن المفيد بالنسبة لعالم الاجتماع أن يلاحظ التعارض القائم بين الطوائف الاجتماعية ، مثل تلك الجماعات الخاصة بالمراهقين أو بالرجال الناضجين المؤيدين للتجديد ، و بين الجماعات الأخرى من النساء أو الأطفال أو المتدينين ذوى المحافظة الشديدة . وهنا توجد المادة التى لا بد من تحليلها ، مثل صراع لوكريس مع لغة لا تتلاءم والفكر المجرّد ، وصراع كاليماك مع يونانية «أليق بالتعبير عن الأفكار أكثر من تعبيرها عن خلجات النفس» ، وصراع

المتحمسين للحدس مع لغة يؤلمهم اقتصارها على التطابق وغايات العقل. (چوليان بندا).

ومن الملاحظ أن هوجو ، قد نسج إنتاجه على منوال اندريه شنييه ولو بران ، وأن الصوناتات الأولى لبيتهوڤن قد صيغت فى قوالب هايدن، وأن ڤاجنر Wagner قد بدأ بأوبرات قد صبها فى قوالب إيطالية . وكل هذا يؤكد تحليل « تين » فى فلسفة الفن التى ذهب فيها إلى أن العبقرية هى حصيلة ثلاث قوى أهمها البيئة . ويضيف « تين Taine » قائلا « إن الفنان مهما يكن مخترعاً فهو لايخترع إلّا النزر القليل ! » فأثر الخامات والصور ، والعرض ، والموضوع والاتجاه ، والمذاهب ، هى كلها من أثر البيئة نفسها على وجه التحديد . والفنان الذى يظن أنه يصور الماضى ، كثيرا مايصف عادات زمنه والمحيط الاجتماعى الذى يراه من حوله ؛ وليس أدل على ذلك من كلمة ڤولتير Voltaire حين أخذينتقدالإغريق والرومان كما تصورهم راسين Racine بأنهم رقيقون ، مهذبون مع النساء ، ذوو وداعة وتحفظ ، وإن الحب الذى يتبع خطاهم يحسبهم من الفرنسيين البارعين فى الغزل .

ويصف شكسبير انجليز القرن السادس عشر فى ثنايا وصفه للإغريق والرومان ، وكذلك يفعل « كالدرون » بالنسبة للإسپان . ومكان الشعب فى « أنطونيو وكايو پترا » وفى « بريتانيقوس » هو نفس المكان الذى كان يحتله فى انجلترا عام ١٥٨٠ وفى فرنسا عام ١٦٧٠ (١٠٢) . »

أما أثر البيئة الجغرافية فهو واضح جدا فى الأثر الفنى :

فقد خضع الشعر الإسپانى مثلا فى القرن الحادى عشر لنوعين من الإلهام : أحدها ذو صبغة حربية والآخر ذو صبغة رهبانية ، ويرجع إلى أنه كان يستمد موضوعاته من ظروف « قطالونيا » تلك المنطقة التى قام النزاع عليها بين المغاربة والمسيحيين ، فتقاسمتها أغانى حروب المسيحيين والمغاربة والأغانى الدينية المنبعثة عن الأراضى التى

ثم استردادها ـ فأعيد بناء أديرتها . وقد استطاع إميل مال ، ولك بورداخ ، وتود Thode ، وجيليه، بيان الدور الذى قام به التصوف الفرنسسكانى فى الإلهام التصويرى للقرن الثالث عشر . وقد أمكن بيان كيف أن الأثر الفنى ليس سوى انعكاس للبيئة الجغرافية ، وكيف يمكن أن نتبين فى فن العمارة أدق سمات البيئة النباتية والجيولوجية والمورفولوجية :

فالنخيل المصرى يوجد فى الأبهاء ذات السقوف المحملة على أعمدة الهيبوستيل hypostyles ويلاحظ إيلى فور ، أن الغابة الفرنسية تبدو وكأنها تعير قبتها المهتزة لاجتماعات الجماهير المحتشدة منذ القِدَم حول الكاهن الكلتى فى ظل الأشجار المقدّسة . فى تلك القباب ذات الثنيات التى تحدّدها «الأقواس المتشابكة : فى السقف المطعّمة بالزجاج الملوّن . » ويمكن ملاحظة صورة الأهرام فى السلسلة الليبية وفى سفح الوادى الذى حفرت فيه مقابر الفراعنة . كما نجد المظهر الخارجى والاتجاه العام لأهرام « التولتيك [١٠٣] التى تعلوها معابد الإله تتكرر إلى مالا نهاية،مظهر الجبال المتوسطة واتجاهها.»والعمارة والموسيقى العربية كثيرا ماتعبر عن أثر المناطق الصحراوية الموحشة الجرداء ، التى تكشف عن الوحدة المجردة العارية عن التفاصيل والأشكال المحسوسة . ومن الممكن أن نقدم على هذا النحو عددا كبيرا جدا من الفروض المتعلقة بالأثر الجغرافى كما هو الحال مثلا فى اليونان ومصر وإيطاليا ، أو بتبادل العناصر أو بأثر الصور الاجتماعية أو بنشأة الآلية ، وغير ذلك . وكذلك تؤثر العوامل العنصرية فى الفنون . ففى حين يغلب على شعب مّا الميل التلقائى إلى التلوين، يغلب على شعب آخر الميل إلى الرسم : فقبائل « البوشمن » ، يتفوقون فى الفن التشكيلى فى حين يكون حظ « الكافر Cafres » منه أقل بكثير . وفى حين تزدهر إسبانيا بموسيقاها الشعبية أكثر من موسيقاها العلمية نجد العكس يحدث فى ألمانيا . والإيطاليون والصقالبة

بطبيعتهم موسيقيون ممتازون ، أما الانجلوسكسون فهم أقل بكثير فى هـذه الناحية و إن كانوا أقارب للجرمان والاسكندناڤيين . و إن افتقد الفرنسيون النزعة إلى الملحمة فمن المؤكد أنهم قد حصلوا عليها فى العصر الوسيط . ولقد أضافت «الانثروبولوچيا» إلى علم الاجتماع الشىء الكثير ، ولكن إدراك العناصر ذات القيمة العامة من بين بقية العناصر الكثيرة أمر صعب . فهناك وقائع لابد من النظر إليها على السواء بعين الاعتبار ، منها السياسية والدينية والاقتصادية والمنزلية والفنية . ولعل من أحسن البحوث التى استطاع عصرنا هـذا أن يسجلها بهذا الخصوص هو بالتأكيد بحث الأستاذ پيير فرانكستيل، الذى استطاع فى مؤلفاته عن نشأة وتحطيم الفضاء التشكيلى جمع النتائج التى انتهى إليها بحثه الضخم الانثروبولوچى، الابستمولوچى ، الاستطيقى التكنولوجى .... لكى يبين بوضوح أكثر وحدة الفن والمجتمع التى لاتنفصم (١٠٤) .

وفى نهاية هـذه النظرة السريعة ، فإننا نعود إلى ذلك المؤلف ، صاحب كرسى سوسيولوچية الفن فى مدرسة الدراسات العليا ، الذى حدّد فى مذكرة فريدة ، فى مجلة السنة الاجتماعية عنونها بعنوان «الفن والسوسيولوچيا» (١٠٥) سمات السوسيولوچيا الاستطيقية المستقبلة .

الجزء الثالث

مشاكل الاستطيقا

الفصل السابع

تقييم الفن

يبلغ عالم القيم الذى يتطور الفن فى داخله ، من الاتساع ما لا يمكن معه أن نعدد هنا كل إمكانياته . فالفن والجمال يدخلان فى علاقة اتصال أو انفصال أو ارتباط بالحقيقة والخير والمنفعة والقداسة وغير ذلك. ولم يعد التقارب الثلاثى للحق والجمال والخير أمرا مألوفا الآن ، والأولى أن الرأى قد اتجه إلى النقيض : إلى القيم السلبية التى استطاع الأستاذ ريمون پولان M. Raymond Polin أن يحللها بطريقة نفاذة فى مؤلفه المدهش الذى عالج فيه مسألة القبح والشر والخطأ (*) .

Le Laid

المضطرب	Le désordonné	البشع	Le hideux
المشوه	Le difforme	الرعب	l' horrible
المعوج	L' informe	غير المتزن	Le démesuré
الوحشى	Le monstrueux	المتضخم	Le pompier
اللامتناسب	Le disproportionné	المفخم	Le grandiloquent
الحيوانى	Le biscornu	المتنفخ	Le boursouflé
المزء	Le ridicule	التافه	Le banal
المضحك	Le risible	السطحى	Le plat
ثقيل	Le grotesque	العادى	Le quelquonque
المتحذلق	Le mièvre	أقل من المتوسط	Le médiocre
المتصنع	Le maniéré	زرى	Le moche
غير اللطيف	Le disgracieux	المزخرف	Le tarabiscoté

(*) مجال القيم الاستطيقية أو الاكسيولوجية السلبية للقيم ، كما نجدها فى مؤلف الأستاذ پولان .

وسوف نقتصر فى محاولتنا على دراسة علاقة الفن بالعلم و بالأخلاق و بالدين .

١ — الفن والعلم

من المألوف المقابلة بين الاتجاهات الاستطيقية والاتجاهات العلمية، فالفن حرية ، ولعب بالخيال ، أما العلم فعلى العكس يظل متصلا بالضرورة المنطقية الخارجية للعقل الذى يبحث و يكتشف . وعلى الرغم من ذلك ، فقد كان جوته وليوناردو دافنشى فنانين عالمين فى الوقت نفسه . فكيف إذن يتصل الفن بالعلم ؟ يمكن أن يقال إن السبب فى ذلك يرجع إلى مصدرهما المشترك . فالفن كالعلم نشأ من الدين . ولقد سيطرت « عبادة الكواكب » على التنجيم ، وكانت بداية دراسة الظواهر تتجه إلى البحث عن الأسباب الدينية ، كما اتجهت المحاولات إلى اجتلاب الإرادة الخيّرة عند الآلهة بإيمان متقد قد سرى فى النحت الإغريقى كما سرى فى عمارة كاتدرائيات القرون الوسطى . غير أنه يمكن أن يقال إن الصنعة الفنية كانت من مصادر الفن والعلم على السواء . وقد ذهب « كونت Comte » إلى أن وضعية الفن لم يمكنها التخلص من جوهره الدينى ثم الميتافيزيقى إلاّ فى المرحلة الثالثة . وهذا أيضا ما يمكن أن يقال عن العلم . أما فيما يتعلق « بالصنعة الفنيّة » ، فمن المعروف أنها كثيرا ما اعتبرت من أهم العوامل المؤثرة فى الإبداع الاستطيقى أو الاكتشاف العلمى فى فجر العلم اليونانى . و إذا تركنا جانباً هذه المسائل الخاصة بالمصدر والتى تحتمل كثيرا من الشك والنقاش ، فإنه يمكننا البحث عن ضروب من التقارب الوثيق بين الجمال والحقيقة .

فلا جميل سوى الحق، لأن الحق وحده هو الجدير بالحب، وهو قول لم يعلنه الكلاسيكيون جميعاً وحدهم، بل قال به أيضاً الرومانتيكيون والواقعيون والطبيعيون وأصحاب مذهب الصدق . واستطاع ڤردى أن يقدّم ذلك المبدأ الذى يجدر بجميع الفنانين

أن يسترشدوا به مهما كانوا مثاليين ، ألا وهو « اختراع الحق ! » . ومن المعتاد أن يقال عن اللوحة الجميلة إنها حقيقية ،لأن الأصالة صفة تضاف للفن كما تضاف إلى العلم. وفضلا عن هذا : فالعلم ضرورى للفن بوصفه عنصرا أساسيا فى تكوين ثقافة الفنان . و إلاّ فهل رأينا رسّاما لا دراية له بالتشريح ، أو مهندساً تنقصه أفكار الرياضة ، أو موسيقيا ليس لديه فكرة عن السمعيات l' acoustique ؟ إن جزءا كبيرا من المعرفة العلمية يظل أساسيا بالنسبة للفنان حتى ولو كان ذلك على نحو ضمنى أو لاشعورى. و بالمثل ، قد يوجد فى الهندسة حلا أنيقا ، أو تفسيرا استطيقيا للمشكلات التى كثيرا ما طرحها بوانكاريه بوجه خاص .

والواقع أن العلم يتجه إلى التصور والقانون ، أو الجوهر المجرد العام ، وهو بهذه الطريقة يسلب الفردية لونها ، غير أن الفردى وحده بدون العلم لا يكون إلاّ شيئا كثيفا عديم الصورة . فالعلم ضرورى من أجل معرفته وثانيا لمعالجته . وعلى ذلك يمكن القول بأن الواقع هو الأساس الذى يقوم عليه الفن والعلم على السواء ، غير أن أحدهما يضطلع بالبحث عنه، أما الآخر فلكى يتجاوزه. فإذا صدق أن العلم هو الكشف عن نظام كلى عام ضرورى بواسطة القياس ، فالفن وهو ذلك الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، تحويل صورة الحقيقة المعتادة وانتزاعها من ماديتها. و يمكن أن يقال إن الحق بمعنى ما ، أشبه بالرابطة بين الجمال والخير ، وصفوة القول إنه الحل الهندسى لجميع القيم الأخرى .

٢ — الفن والأخلاق .

« ولكن ما الأخلاق فى نظرك ؟ — إنها شيء يعتمد على الاستطيقا ! » بهذه العبارة أجاب أندريه جيد ، على أحد سائليه المتخيلين . فالفن والأخلاق يكونان

من وجهة النظر الأفلاطونية تأليفا ممتازا . ولـكن يكفى أن نتصور التفاهات المؤلمة للأدب المستند على توجيه معين أو ذلك الأدب المشحون بعنف ومرارة بـ « أملاح السلفات » حتى نتمثل ذلك الانشقاق القائم بين الفن والأخلاق والذى هو أحد السمات البارزة للأدب المعاصر ، وفى الواقع أنه ابتداء من « ساد Sade » و بودلير أو فى عهد أقرب إلينا عند مور يس سا كس وچان چنيه Jean Genêt ، ومؤلف « چان پول Jean Paul » الذى أسال كثيرا من المداد منذ بضعة أشهر ، لم يعد فى الإمكان التمسك على طريقة ڤولتير « بأنى أعتبر المأساة والملهاة دروساً فى الفضيلة والعقل والتهذيب . . . وما الملهاة الحقيقية ؟ إنها فن تعليم الفضيلة والتهذيب فى السلوك والحوار » . . أو « لقد حققت بعض الخير . . وهذا هو أحسن أعمالى » . وهـذا كله جائز فى الواقع ، ولـكنه لا يمنع الأدب الأخلاقى عند ڤولتير ومعاصريه من أن يخف فى كفة الميزان إن قورن بموليير أو لوتر يامون أو مؤلف « كوريدون » أولئك الثلاثة الذين كانوا ضحية النقد الفاسد . وكذلك كان ديدرو Diderot يقول : « إنه لابد من تقاليد للرسم والشعر ، وكان يطالب فى مجالسه ، وفى بحثه « فى الرسم » بتقديم الفضيلة فى صورة محبوبة ، والرذيلة فى صورة مكروهة ؛ والهزء فى سخرية لاذعة ، ذلك هو هدف كل إنسان أمين يمسك بالقلم أو بالفرشاة أو بالأزميل » .

والأمثلة التى اتخذها مؤلف « رب الأسرة » و « الابن الطبيعى le Fils naturel » كنماذج لنظرياته المسرحية معلومة لدينا . والأصدق كما يبدو لنا الآن أن نقول مع تيوفيل جوتييه « لست أدرى من القائل ، ولا أعلم أين قيل إن الأدب والفنون تؤثر فى الأخلاق ، وأيا ما كان ، فلا شك فى أنه رجل شديد الغباء » . كذلك يقول مؤلف مقدمة « الآنسة دوموبان » ـ إن مثله مثل من يقول : « إن بذور البازلاء هى سبب مقدم الربيع » . ويقول « بودلير » الشيطانى فى هـذا الصدد بصراحة

أكثر : « إنكم لتعلمون أنى لم أعتبر الأدب والفنون على الإطلاق إلّا على أنها ذات هدف غريب عن الأخلاق ، إذ يكفينى منهما جمال التصور والأسلوب . وإنى لأعلم أنه فى الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقى لا يمكن للشر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير ، وأن اللفة البائسة للحزن والكدر قد تحلّل انبعاث استجابات أخلاقية ، كما تنتهى زندقة الكافر إلى تأكيد الدين » .

وقد حاول شارل لالو فى مؤلف له صغير خصب الأفكار بعنوان « الفن والأخلاق » أن يبين استحالة الوصول إلى حل كامل فى هذه الحرب القائمة بين الزهاد وبين عباد الجمال ، فالفن إذ يترنح بين سيطرة الجمال وانتصار الخير قد يوضع تارة فى خدمة الأخلاق ، وقد يعلو تارة أخرى على كل شىء ، وقد يشارك بعض الأحيان فى اتصال صوفى ، أو قد يلقى بالرِجْسِ أحيانا أخرى على الأخلاق . وانتهى شارل لالو فى هذا المؤلف ذى الاتجاه النسبى ، إلى حل فيه مهادنة إذ استطاع أن يبين فى حدود إطار تخطيطى لنظرية عامة فى القيم ، أن الإنسان ، ذلك الحيوان المشغول بالمطلق ، قد وقع فى مأزق صارت القيمة المطلقة فيه مستحيلة ؛ ذلك لأن مشكلة الفن والأخلاق فى حقيقة الأمر مشكلة زائفة فى رأى لالو ، أما القيمتان الحقيقيتان عنده فهما المعتاد والمثالى . وعلى ذلك فكل ما يمكن التطلع إليه يتلخص فى إيجاد حل للتناقض بين الفن والحياة لا بين الفن والأخلاق . والواقع أن الأخلاق تتخذ موقف الحذر من اللذة ، لأن اللذة ليست سوى انحراف عن الواجب ، ويبدو أن الأخلاق تطالب باسم الأمر المطلق بخدمة كل النظم الأخرى لها ، غير أن الفن يبدو أنه بدوره يطالب كذلك بمثل هذه السيادة ، ومن هنا تقوم المعارضة بين الزهاد وعباد الجمال ، ويكون المصير الذى قدّره أفلاطون فى جمهوريته على الشعراء أولئك الذين طردهم خارج أبواب المدينة متوجين بالزهور .

ولكن فكرة التبعية هى على السواء فكرة لا إستطيقية ولا أخلاقية أيضا ، لأنها تضع اللذة فى خدمة عدوتها فتهدم بذلك الحرية، والنية الطيبة ، بل والأسلوب . ومن الطبيعى أن تكتسب هذه اللاأخلاقية قوة أخرى حين تكرس هذه الدعاية ذات الطبيعة المستعبدة نفسها لإمرة غريزة غير منتظمة وتصير مثلا فاجرة . فالفن ليس تابعا للأخلاق ، بل هو مرتبط بهـا ، وذلك بفضل ما ينطوى عليـه من استقلال و إخلاص .

٣ ـ الفن ، والطبيعة ، والصناعة ، والدين

يجدر بنا أن نذكر بقدر مايسمح المجـال ، كلمة عن العلاقات القائمة بين الفن والطبيعة أو بمعنى أدق بين الفن والإدراك ، الأمر الذى سيضم فى متناولنا الواقعية والمثالية ، أو بمعنى آخر المحاكاة والتجميل ، و إن كان من الصعب الفصل التام بين هاتين الصيغتين . فإن كان الفن واقعيا réaliste بمعنى أنه يستبعد كل المواضعات النفعية وأنه يقف حاجزاً بيننـا و بين الـكائنات الأخرى ، إلّا أنه فى إمكانه أن يكون مثاليا بالقدر الذى يبحث فيه عن نظرة أكثر مباشرة وأشد عمقاً بإصلاحه عاداتنا الإدراكيـة . ولا بد من أن نبصر فيما بين هاتين النظريتين مجموعة البحوث التى تتنـاول الـكلاسيكية (التى تبحث فى الماهية) والرومانتيكية (التى تتجه إلى الحياة واللون) و إلى الطبيعة (التى تقصد الواقع) والتأثرية (التى تتجه إلى المباشر والرونق) والرمزية (التى تقصد التمايز والتناظر) والتكعيبية (التى تقصد التركيب والهندسة) والسريالية (التى تقصد التعالى) إلى آخره .

أما الصناعة فإنها تعد أسوأ أعداء الفن لسببين : أنها تضيع بهاء المناظر الطبيعية

وهى المسألة التى عنى بها « راسكين Ruskin »، وأنها تهدم الأسلوب le style حين تستبدل به العمل المتتابع. ولكنها تتوافق مع الجمال من هاتين الوجهتين ذاتهما من النظر من حيث وجود « الجمال فى مناظر المصانع»[١٠٦] ، والعمل الآلى الذى يجعل قانونه الأول هو استبعاد كل زيادة فائضة فى الزخرفة (مثل هندسة العربات الإيروديناميية) ولا بد بهذه المناسبة من ذكر المؤلف الهام ، لذلك الفرنسى الذى مازال يعيش بأمريكا ، وهو ريموند لوى Raymond Loewy ، الذى أقام منهجا للاستطيقا الصناعية والتجارية أو للدعاية قبل كل شيء ، وهو الذى نجح بواسطة إمكان التغيير الشكلى للمظهر الخارجى للمنتجات سواء أكان المنتج عربة نقل أم علبة سجائر فى إعطاء الولايات المتحدة معنى أكثر دقة للانسجام. وقد روى مغامرته هذه فى كتابه : « سوق القبح[١٠٧] راكدة » وقد تتبع فيه باهتمام مساوئ الذوق وانحرافه فى العصر الصناعى الآلى الذى قتلت الميكانيكا فيه التصوف « فى هذا الجسم الزائد التضخم » الذى لم يعد للنفس فيه مكان ، لو جاز استخدامنا اللغة برجسونية[١٠٨] .

وخلاصة القول، ما تزال هناك مكتبة بأسرها، وألف مشكلة أخرى يمكن تعدادها فيما يتعلق بعلاقات الفن بالدين. فالدين على مايظهر لنا ، يقدم للاستطيقا أبجديتها من ألفها حتى يائها . إذ يبدأ الفن بالمقدس لينتهى به . فكما أن العيار الوحيد للاستطيقا والتصوف هو النشوة l'extase ، فكذلك يفرض الفن الأصيل نفسه فى البحث الذى يتم بروح دينية ، بحماس لايتفق والوسائل المادية التى ينفر منها كبار المبدعين .

وكذلك كما كان الحق هو المحور لكل القيم الأخرى فالمقدس غاية لها ، فهو المثال المتعالى الذى تتجه إليه جميعها ضرورة . ولئن لم يكن الفن سوى درجة من درج هذا الصعود إلى المطلق ، إلّا أنه قد يكون بهذا الوصف أكثر الدرج تأكيداً، ولعله أكثر الوسائل التى وجدها الإنسان قدرة فى محاولته أن يجسّد المثال فى الواقع أو الإلهى فى الإنسانى (١٠٩) .

الفصل الثامن

نسق الفنون الجميلة

١ — المذاهب الكلاسيكية

اقتصرت المذاهب الكلاسيكية عموما على تسجيل هذه القسمة الثنائية المصطنعة للفنون : فنون متصلة بالمكان ، وفنون متعلقة بالزمان . وفى التصنيف التقليدى للفنون تقابل الفنون التشكيلية الثلاثة (العمارة ، والنحت ، والرسم) الفنون الإيقاعية الثلاثة (الرقص ، والموسيقى ، والشعر) وهى التى تُوِّجت فيما بعد « بالفن السابع » الشهير « الفن السينما توغرافى » . وعلى أساس هذا التمييز يمكن الحديث أيضاً عن فن ثامن سيكون الفن الإذاعى (وربما فن تاسع هو التليفزيون Télévision ، وعاشر هو الصور المتحركة وغير ذلك إذ لا يوجد ما يجعل هذا مستحيلا) . ولكن فضلا عن هذه الثغرات التى يتصف بها هذا المذهب ، فهو أقرب إلى تخطيط مزعزع أو إلى محاولة تنقصها الصلاحية ، إذ لا يوجد به محل للأدب ، ولا للقصة ، ولا للمسرح ولا لغيرها . وكذلك تتلخص أحد اكتشافات الأستاذ سوريو الكبرى فى نقده للتعارض بين الفن التشكيلى plastique ، والفن الإيقاعى ، فقد أظهر كيف تنطوى الفنون التشكيلية فى الحقيقة على زمان جوهرى مثل الفنون التى تتصف بأنها متعلقة بالزمان ، كما بين أيضاً كيف تكون الفنون الإيقاعية بدورها مكانية مثل فنون المكان .

فللمكان أهمية فى الشعر : فطبوغرافية نظم « الكاليجرام » عند

«جيوم أبولينير [١١٠] » ، مثلا ضرورية إلى حد أن غيابها يجعل شعره غير مقبول ، « ولعبة الزهر » عند مالارميه Mallarmé ربما تمثل على طريقة تشكيلية ، plastiquement أى كسلسلة من الرسوم غير التصويرية بواسطة المسافات البيضاء بين الكلمات . أما الزمان فهو أساسى فى العمارة والرسم ، ومن العبث أن ننكر هذه الصفة الزمانية المرتبطة بعظمة المعابد الإغريقية ، أو فى السرعة الحادة للنحت القوطى الملتهب ، أو لضخامة النمط « الرومانى » ، أو الزمن كثير الالتفاف فى زخرفة النمط الباروكى ، أو فى الحركة المرسومة فى الفترة العصابية فى فن فان جوخ أو فى الزمن الذى يتهادى عند هنرى ماتيس .

٢ — المذاهب الحاضرة

حاولت المذاهب الحاضرة مقاومة هذا الميل إلى التبسيط ، وكانت من أكثر هذه المحاولات شهرة وأصالة محاولة التصنيف الطبيعى عند آلان Alain « فهناك طائفتان ، ترتسمان بذاتهما فى مجموعة الفنون والمؤلفات ، هما فنون المجتمع ، والفنون الفردية .. ومن الواضح أن الرسم ، والنحت والتلوين ، وفن الخزف وفن الأثاث وكذلك بعض أنواع العمارة تفسر جيدا بعلاقة الفنان بالشىء ، بغير حاجة إلى التعاون المباشر مع الواقع الإنسانى الحاضر » . وقد سنحت الفرصة لآلان أن يضيف الرقص والتزويق فى المجموعة الأولى ، والشعر والبلاغة فى مجموعة أخرى ثانية ، والموسيقى فى ثالثة ، والمسرح فى رابعة ، والعمارة فى خامسة ، والنحت فى سادسة والتلوين والرسم فى سابعة والنثر فى المحل الأخير .

وفى هذا الاتجاه أيضا لابد من ذكر محاولة التصنيف البنائية للفنون الجميلة التى

استطاع شارل لالو تصورها فى أواخر حياته (وهى فى اعتقادنا آخر عمل هام له : فى يونيه عام ١٩٥١) [١١١] وقد استند المؤلف فيه على سيكلوجية الصورة كنقطة بداية، وانتهى إلى نوع من التضامن البنائى ذى نمط طبيعى ، وضّح فيه سبعة أقسام رئيسية لتخطيط كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية . والسبع « المركّبات البنائية Suprastructures الخاصة بالفنون الجميلة هى .

(١) الأبنية structures ، و « مركّبات الأبنية » الخاصة بالسمع : وهى تنظيم أسلوبى للقوانين الفزيائية والسيكو فزيولوجية لذبذبات الصوت ، مثل الموسيقى الأوركسترية والجماعية أى متعددة الأنغام (dolyhermonie) ، مع (استثناء) مختلف الأبنية السفلى infrastructures مثل موسيقى « الغرفة » الوترية أو المفردة بكافة أنواعها ، أو أى إتصال أو إضافة « لأبنية ــ سفلى » infrastructures غريبة مثل الموسيقى الغنائية .

(٢) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالبصر : وهى أسلوبية المجال البصرى أو التفسير الفنى لقوانين البصريات النظرية : التلوين والرسم والنقش الخ . . .

(٣) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الفنية الحركية التى تقابل خطوط السير الديناميية ــ مثل فنون الحركة الجسمانيةوتقابل الحركات والاتجاهات والمجهودات [العضلية الإدراكية] مثل الباليه ، والأوبرا ، والرقص الشرقى بالأيدى والرأس والبطن والرقصات الشعبية والبهلوانية الخ . . . أو فنون الحركة الخارجية مثل نوافير المياه ، ومساقط المياه المضيئة الخ . . .

(٤) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالعمل التى تقابل الشخصيات أى الإرادات التى يفترض أنها حرّة فى أنواع الصراع، مثل المسرح والسينما الصامتة، والرسم المتحرك والأوبرا والأوبرا ــ كوميك والأوبريت .

(٥) الأبنية و« مركبات الأبنية » الفنية للبناء وتقابل المواد أو أسلوبية المواد الصامتة منها مثل العمارة ، أو الحية مثل النحت ، أو النباتات والمناظر مثل فن الحدائق .

(٦) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة باللغة مثل الشعر والنثر ، والنثر المنظوم .

(٧) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الحسية ، مثل فن الحب فى العشق السوى أو الفاجر ، والمعتقدات الغريبة فى السمر ، والشذوذ الجنسى . وكذلك « فن تهذيب المأكل » أى فنون الغذاء والشراب ، وفن الروائح ، والأبنية اللمسية والحرارية .

وتكفى النظرة السريعة إلى هذا التخطيط لإدراك زيادة خصوبته وتعقيده على السواء — بيد أننا نتناول كذلك البحث الحديث « مدخل إلى الاستطيقا » : لموريس نيدونسل ، فنجد فيه تصنيفا أحدث وأبسط إلى حد كبير ، وإن كان أقل دقة من تصنيف لالو — (ففى هذا المجال من الصعب ألا نكون على دقة تامة ، ومستحيل ألا نتعسف وعبثا نحاول ألا نكون متصنعين) .

والفنون الأساسية عنده تتبع الحواس الخمس : أى الفنون اللمسية — العضلية (الرياضة والرقص) وفنون البصر (العمارة والرسم والنحت) وفنون السمع (الموسيقى والأدب) وفنون تجمع بين البصر والسمع (المسرح والسينما) (١١٢) . وعند مؤلفنا هذا تعتبر المعطيات الحسية للفم والأنف دنيئة تافهة إلى الحد الذى لا يمكنها على أى حال من الأحوال أن تؤدى إلى فنون حقيقية . وفى الواقع أن هاتين الحاستين يتعرضان لنوع من الضعف ، ففيما يتعلق بالذوق لا يوجد له سوى فن قاصر ضئيل هو « فن تهذيب المأكل » ، أما فيما يتعلق بالشم فإن تناسب الروائح لا يبرر المطالبة له بفن كبير يصدر عنه » . (ص ٦٤)

والسبب الرئيسى الذى من أجله لا تنتهى بناهـذه الحواس إلى فنون حقيقية هو الطابع الجنسى السائد فى الإدراكات الشمية أو الذوقية « فمن الصعب أن تفقـد غريزة التغذى إحساس التذوق أو الشم ، وهـذا الإحساس الأخير سريع الاتصال بسخافات الجنس » .

غير أننا نسمح لأنفسنا أن نعارض هذا التصور: فلأى سبب فى الواقع نحرم على الفن أن يكون جنسيا ، أو على الأقل ذا صبغة جنسية ؟ بل نحن نعتقد أن الفن إما أن يكون جنسيا أو لا يكون : فالفنان الكبير لا بد أن يعشق « الصونانة » Sonate أو اللوحة أو القصيدة التى يؤلفها بل من المستحيل أن لا تتلون هـذه (البجمالونية) بمسحة من التعشق érotisme .

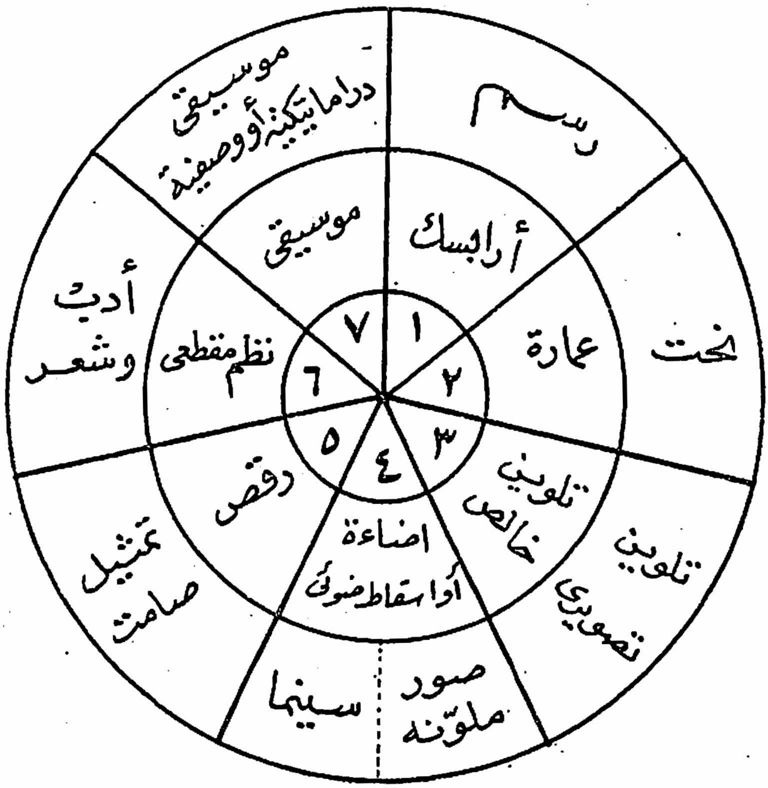
وعلى العموم فإن « فن تهذيب المأكل » gastronomie يبدو لنا فنا كبيرا جدا ، ومحاولة استبعاد ما يظهر للأستاذ « نيدونسيل » على أنه فن ضئيل فى مجال الفنون الجميلة يبدو أمرا شاذا ، إذ لا بد فى الحقيقة من الاعتراف بمساواة أساسية بين جميع الفنون منذ اللحظة التى تتجاوز فيها مرحلة الانغماس فى الحقائق المادية أو الأعمال ذات الاستخدام العملى . بل إن چوزيف سوجوند ليؤكد فى « بحثه فى الاستطيقا » أن الحواس التى يقال إنهـا ضد ـ الاستطيقية أو الفنون الممكنة ، لها القدرة على الأقل على بعث انفعال استطيقى حقيقى على السواء مثل الفنون التى يقال إنها فنون كبيرة ، فلعالم الطعوم والشم معطيات استطيقية لا تقل فى تناسقها عن عالم اللمس أو السمع (١١٣) .

وكذلك أدان بكل حماس هنا السلم المزعوم للفنون وأنكر أن يكون له أى قسط من المعنى .

٣ – تناظر الفنون

ومن قبل چوزيف سوجوند ، سبق للأستاذ اتيين سوريو فى مقاله « الفن والحقيقة » تصوز فكرة تناظر الفنون التى لا تنطوى على أى تمييز بين الفنون الصغرى والفنون الكبرى أو فنون المكان وفنون الزمان ، أو فنون البصر وفنون الشم أو فنون الذوق أو السمع (١١٤) . وأساس تصنيفه يقوم على مذهب دائم لا بداية له ولا نهاية (فهو دائرى بالضرورة) حيث تتميز الفنون فيه بفضل درجتها الأولى أو الثانية . وتوضح اللوحة التالية معنى هذه الثورة الأساسية .

« تصنيف الفنون عند سوريو »



١ ـ الخطوط ، ٢ ـ الأحجام ـ ٣ ـ الألوان ـ ٤ ـ الإضاءة ـ ٥ ـ الحركات ، ٦ ـ أصوات منفصلة ، ـ ٧ ـ أصوات موسيقية .

الفصل التاسع

مناهج البحث فى الفن

١ — موضوع الاستطيقا .

لا يتسع المكان للحديث المفصل عن المجال المكرس للاستطيقا بوصفها علما متميزا عن تاريخ النقد أو الصنعة . وقد أمكن القول بأن : « الاستطيقا فى معناها الضيق تكمن فى المعرفة التى تطلب من أجل اللذة الصادرة من حدث المعرفة ذاته » . وبذلك فهى تنطبق على كل الأشياء القابلة للمعرفة وكل الذوات القادرة على المعرفة النزيهة والاغتباط بهذه المعرفة (١١٥) » . ويترتب على ذلك أن الاستطيقا لاتقنع بأن يكون الفن هو هدفها الأوحد بل تقصد أيضا الطبيعة وكل أنحاء الجمال بوجه عام . ويفسر الأستاذ إدجار دو برو ين رأيه بأن يقرز « أن الاستطيقا العامة لابد وأن تقف عند حدود لذة عالم الرياضة ، وأن الميتافيزيقا لابد أن تدرس أنحاء اللذة الروحية الخالصة » . غير أنه يبدو أن مثل هذا التصور غير ممكن التمسك به ، لا فى الواقع ، ولا فيما يجب أن يكون . وإلاّ فإن مجال الاستطيقا سيكون على هذا النحو لانهاية لاتساعه ، إذ يجب اعتبار الاستطيقا فلسفة للفن وليس أكثر من ذلك .

ويمكن أيضا التفرقة بين الاستطيقا الكلاسيكية وبين تطبيقاتها الحديثة التى تعتبرعلما للفن . وقد سبق لكانط أن قال عبارته المشهورة : « تكون الطبيعة جميلة عندما تتخذ مظهر الفن ، ولا يمكن للفن أن يكون جميلا إلاّ إذا شعرنا بأنه فنّ ، وحين يتخذ إلى جانب ذلك مظهر الطبيعة» وكذلك يقول هيجل على نحو أكثر صراحة:

« لا يظهر الجمال فى الطبيعة إلاّ على أنه انعكاس للجمال الذهنى » . ومن هنا فلابد من اعتبار الاستطيقا دراسة خاصة بالفن وليست بالجمال الطبيعى على الإطلاق . وتحليل «مستقبل الاستطيقا» يهدف إلى اعتبار الموضوع والمنهج للعلم الناشىء، و يعرف الاستطيقا بأنها « علم الصور » ؛ وليس هناك ما يمكن قوله خيرا من هذا . ولا بد من أن نكرر مع الأستاذ سوريو أن الاستطيقا بالنسبة للفن هى بمثابة العلم النظرى بالنسبة للعلم التطبيقى المناظر له (١١٦) .

٢ — مناهج الاستطيقا

وكذلك نرى أنه لابد للاستطيقامن أن تنفصل عن تاريخ الفن الذى لاتشتبك معه إلاّ فى علاقات عارضة وثانوية ، فمجال النظر فى التاريخ هو مجال زمانى « كرونولوچى » أما مجال النظر فى الاستطيقا فهو مجال منطقى: فتاريخ الفن يضع كل ما تقطعه الاستطيقا من سياقه فى محله ثانيا ، بحيث يهتم مؤرخ الموسيقى بتاريخ أسرة « باخ» أما فيما يتعلق بالاستطيقى فإنه لن يجد أى فارق أساسى بين«چان كريتيان » ولا « چان سباستيان » . والزيف بهذا الصدد لا يدخل فى الدراسة الاستطيقية إلاّ بصفة غيرأساسية،« فتزييف ڤيرمير كان فى الواقع حقائق تُنسب لڤان ميجرين (١١٧) » فإن جاز للحكم الذى يصدر عليهما أن يظل واحدا بالنسبة للاستطيقا إلاّ أن التاريخ يرفض التشابه بين الأحكام التى كان يمكن أن تصدر على هذين المؤلفين . وعلى ذلك تتلخص مسألة المنهج الاستطيقى بأسرها فى معرفة مدى إمكانه التخلص من نقد « يتصف بالضرورة بأنه مصدر للأحكام » وتقديرى أى تقويمى ، فالاستطيقا ليست علما معياريا بالضرورة ، و إن كان النقد كذلك دائما . وهنا يختلف المنهج باختلاف الاستطيقيين . ولو رجعنا للمقارنة الطريفة المذكورة فى كتاب « مستقبل

الاستطيقا » : فسوف نفرض أن مجموعتين من الاستطيقيين قد صادفتا خزّافاً مكبّاً على عمله . فينصحه البعض ـ (سقراط وفخنر) ـ أما الآخرون فيتخذون منه مبحثا نظريا لهم ـ (موللر فرنفلز وشارل لالو) ـ « أما فيما يتعلق بالخزاف ذاته فمن الجدير أن نذكر أنه لن يستمع لأحد على وجه العموم ، بل سيفكر فى آنيته » . أما بوالو أو هوراس فسوف يتجاوزان النصح له : إنهما يفرضان عليه قوانين مهنته! والاستطيقا الحاضرة ، مازالت تتذبذب بين منهج اجتماعى متطرف فى نسبيته، وتحليل سيكلوجى ذاتى فى أغلب الأحيان ، واتجاه ميتافيزيقى تكون الدجماطيقية صفته الغالبة . و يبدو أنه لابد للاستطيقا من أن تتجه بحزم إلى نظرة موضوعية وتجريبية . فالمنهج الصحيح للاستطيقا كما هو لكل العلوم لم يعد معياريا Normative بل لابد أن يكون وضعيا Positive . ولقد أصاب الأستاذ جايتان پيكون فى إصراره فى مؤلفه المرموق « مدخل إلى استطيقا الأدب » على ضرورة تجنب هذا الخلط بين الاستطيقا والنقد ، و بوجه الخصوص بينها و بين الفلسفة كى يمكن اعتبارها من الآن فصاعدا علما هو علم الفن .

٣ — نظرات أخيرة

هناك اعتراضات عديدة، قد أثيرت بخصوص قيام علم للذوق أو فلسفة للفن ، أو صفة فنية للحساسية . وليس الوقت وقت السؤال عما إذا كان قيام علم الاستطيقا أمرا ممكنا ، فقد سبق أن بينا أنها قامت بالفعل لدى عدد كبير من الفلاسفة والعلماء . ومع ذلك فقد بقى أن نقول إنه « لامشاحة فى الأذواق »

De gustibus non disputandum.

وقد بين هيجل بوضوح فى الثلاثين الصفحة الأخيرة من مؤلفه «فىالاستطيقا[١١٨]»

أن مثل هذا الاعتراض لامحل له . إذ إن لم يوجد هناك فن ولا جمال بل مجرد فنون وأشياء جميلة متنوعة يختلف بعضها عن البعض الآخر بقدر الإمكان ، فمن الواضح أن الاستطيقا لن تكون علما . يقول هيجل : « إن ما يجب أن يستخدم كأساس ليس الجزئى ولا مميزاته الخاصة ، ولا الأشياء ولا الظواهر ولا غير ذلك بل « الفكرة » فقط » . « ويجب ألا ننظر إلى الموضوعات الجزئية التى تتصف بالجمال بل الجمال بالذات » كما يقول أفلاطون فى هيپياس الأكبر (٢٨٧) . على أن الاستطيقا إن لم تجد حتى الآن المعيار المطلق للجمال بالذات ، فإن هذا لا يدل أبدا على اختلافه مع المنطق والأخلاق ، بل يمكن القول بأن « الجميـل أو الحق يدل على ذاته « pulchrum, vel 'verum index sui » وكذلك أصاب هيجل بقوله : « إنه لابد لنا من البدء بفكرة الجمال . . . لأننا نتلافى بذلك الصعوبة والحيرة التى يمكن للتنوع الكبير أن يخلقها لنا ، أو الاختلاف اللانهائى الذى يتصف بالجمال » .

وخلاصة القول أنه لابد من التفلسف عنده ابتداء من الأذواق :

« de gustibus philosophandum. »

وينبغى أن ندرك أن الأمر لايتعلق بجمال شىء فى ذاته بقدر ما يتعلق بالتفكير فى موضوع نادر القبح أو فائق الروعة . فهناك فى الحقيقة شىء مشترك بين الإبريق ، والكاتدرائية ، والمنضدة ، « والصوناته » والرسم المتحرك والتراچيديا . . . . إنه لحظة تأليف كل منها . فموضوع الفن ليس شيئا فى ذاته: إنه ليس موضوعا للدراسات الاستطيقية إلاّ عن طريق العقل أو حين يكون فيه ، إذ أن موضوع الفن هو قبل كل شىء الذات التى تفكر فيه والتى تخلقه والتى تنفذه ، والتى تتأمله أو تتذكره . موضوع الفن ، كرسوم ليوناردو مثلا ، ليس سوى مسألة عقلية « Cosamentale » ولكن كيف يمكن التفكير فيما هو فى جوهره إحساس أو حياة أو حلم أو غير ذلك ؟

يقول هيجل أيضا : « إن الجمال بوصفه موضوعاً للخيال ، أو للحدس ، أو للإحساس لا يمكن أن يكون موضوعا للعلم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية » . وقد يخطر أيضا هذا السؤال : كيف يمكن للإحساس أن يكون موضوعاً لدراسة تصورية؟ إن الفنان عاطفي خالص ، فهو يقنع بالاستمتاع أو بالتذوق : ومن المستحيل عليه أن يفكر . وتبدو الاستطيقا لكثير من العقول النيّرة أنها مقدّر عليها بالعقم والاصطناع ، مادام الفنان الكبير يستجيب « لشيطانه » على طريقة « شاتو بريان » . وعمليات الخلق أو التذوق أو الأداء فى الفن لا يمكن أن نفسرها بل إننا نحياها،فقد كان «لامرتين» يقول : « أنا لا أفكر أبدا . . . » غير أن هناك الكثير يمكن قوله فى مقابل هذا الوهم . فالفنان يتأمل فى الواقع أكثر مما يظن ، ففى الإحساس استدلال وهو ليس مجرد حادث عارض : وتوجد فكرة ideé فى باطن الإحساس ، كما يوجد للفكر « تجريد إحساسى » وفكرة الإحساس أو هذه الصورة الأسلوبية هى كالتصور التمثلى يمكنها أن تضع الذات الشاعرة على قدم المساواة مع الذات المفكرة .

وفضلا عن ذلك فكثيرا ما يبدو أن الحديث عن الفن لا يتّسم بسمة الجد ، إذ يوجد فيما يتعلق به وهم سابق متأصل عند كثير من الفلاسفة الذين يؤمنون عن طيب خاطر بكلمة ڤاليرى التى قالها بابتسامة : « كل ما هو استطيقى فهو مشكوك فيه ... » ولكن ألم يقل المؤلف نفسه أيضا عن الفلسفة كلها إنها ليست «سوى لعب بالأفكار ؟ » فلسفة الفن متضامنة فى الواقع مع كل فروع الفلسفة . ومع ذلك فهناك ألف ميتافيزيقى وميتافيزيقى يسخر من الاستطيقا لافتقادها نقط ارتكازها فى المحسوس . فالأخلاق تعتمد على الفعل ، والمنطق على العلم ، أفلا تعتمد الاستطيقا على الفن؟ أفلا تكون مثلها أيضا؟ ليس بالضبط عند كثير من كبار هؤلاء المفكرين: فالفن عندهم ولو كان لاشعوريا هو ذلك النشاط التافه الباطل فى كل الأحوال، الضائع فى

« المدينة » أوكما يقول چوزيف برودوم : « ليس عمل الفنان مهنة ». ولـكن ماذا يكون الاستطيقى ؟

من المؤكد أن مؤلفى القرن الثامن عشر ، وعددا كبيرا من مؤلفى القرن التاسع عشر قد خلفوا من بعدهم فكرة مرموقة بعض الشىء عن علم الجمال . وهناك كثيرون قد اضطروا إلى اصطناع أسلوب غنائى عند حديثهم عن الشعر ، فأصبحوا بكل بساطة مثار السخرية . وآخرون أرادوا أن يكونوا مؤثرين كى يصفوا الدراما ، ومضحكين كى يكتبوا عن الضحك ، ولاذعين عند تعريفهم للتراجيديا أو محلقين عند تناولهم الرائع ، فكأنهم اصطنعوا ماوراء الصورة بدلا من الصورة . والخطر الدائم فى هذه الأمور هو الوقوع فى اللغو . وكثيرا ما انزلقت الاستطيقا فى هاتين الغوايتين ، السهولة والاصطناع . فلنترك جانبا تلك « الأحاديث فى الجمال » تلك الأحاديث العقيمة التى كانت تنتهى دائما إلى القول فى آخر لحظة ممكنة إنه « الوحدة فى الكثرة » ، فقد آن الأوان كى تتخذ الاستطيقا اتجاها آخر ـ وقد نزل علم النفس عن تقديس « النفس» منذ زمن طويل ، فلا ينبغى أن يتخلف علم الجمال .

ففى إمكان الاستطيقا أن تصبح علماً ، إنها صنعة فنية ، ولها الحق أن تصبح مهنة . ولن يستطيع أحد أن يوفى القول فى الإساءة التى أصابت الاستطيقا على أيدى المتحذلقين والهواة والمتبذلين، ولا بد أن نتذكر هنا كلمة الأستاذ باشلار « عندما يتعلق الأمر بكتابة السخافات فيكون من السهل حقيقة أن تؤلف فيه أضخم الكتب ».

وفى مقابل لغو القرن التاسع عشر ، يسجل القرن العشرون تقدماً أو تغيراً أساسياً، إنه يقيم استطيقا معملية . فلم يبق أمام الاستطيقا الحاضرة سوى طريقين : إما أن تغرق فى بحر العاطفة الشخصية أو أن تصير علما . وإذا رفضت الاستطيقا أن تكون تجريبية ، دقيقة ، مضبوطة ، فمصيرها أن تختفى من الوجود .

حواش وملاحظات

يمكن تلخيص رأى ڤاليرى بصدد هذه العبارة كما يلى :

(١) « . . . رغبة فى الاستطلاع الميتافيزيقى ، المتعلق باللذة وفكرة الجمال ، فالفيلسوف فى بحثه فى الأشياء ينتهى إلى نوع من المعرفة لا يرجع إلى العقل الخالص وحده ، ولا إلى الإحساس وحده، ولا إلى مجال الفعل المعتاد للإنسان ، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال،وقد كانت اللذة Le plaisir ، من أهم الموضوعات التى اهتمت الاستطيقا ببحثها. فهناك نوع من اللذةغامض يثير الفكر والعمل و ينتهى إلى فكرة الجمال . »

«المقال الافتتاحى للمؤتمر الدولى الثانى للاستطيقا وعلم الفن» باريس عام ١٩٣٧ . المنشور بكتاب « المتنوعات » «Variété» ج ٤ ص ٢٣٧ — ص ٢٦٥ .

[م] (*)

(٢) الاستطيقا . أوبييه . نشرة باريس ١٩٤٤ . جزء ١ ص ١٢ . ترجمة جانكليفتش .

(٣) انظر هذا المعنى فى الجزء الأول من « نقد العقل الخالص » — الاستطيقا الترنسندنتالية ، بحث فى إدراك المكان والزمان — الصور الأولية لحساسيتنا .

(٤) المرجع نفسه — المؤتمر الثانى الدولى للاستطيقا .

(٥) مجلة الاستطيقا السنة الأولى — عدد ١ — نص التقديم ١٩٤٨ .

(*) يشير الحرف (م) إلى بعض الإيضاحات التى أضافتها الترجمة وهى غير موجودة بالأصل الفرنسى .

(٦) هذا الكتاب المختصر ، فيه كثير من الفجوات ، فقد استبعدنا كل ما يتصل بدراسة الفنون ، والصناعات الفنية ، وعلم الجمال التطبيقى ، وعلم الجمال الصناعى ، وكذلك كل مايتعلق بالكوميدى أو التراجيدى ، أو بالبهاء أو السمو ، ويمكن فيما يتعلق بهذه الموضوعات الرجوع لكتاب شارل لالو « أفكار فى الاستطيقا » (١٩٤٨) « ومدخل إلى الاستطيقا » لنيدونسيل (١٩٥٣) ، وكذلك إلى « الاستطيقا أو علم الفن » لزميلنا چان ميكيل ١٩٤٩ . و« بحث فى الاستطيقا » ا ح . سوجوند .

(٧) إسكندر جوتليب بومجارتن ، أستاذ فى جامعة فرانكفورت . نشر مؤلفه استطيقا Aesthetica عام ١٧٥٠ . وهذا هو تاريخ ميلاد علم الفن .

(٨) لقد افترضنا منذ البداية أننا لا نتكلم إلّا عن الفلاسفة وليس عن المبدعين ، على الرغم من وجود استطيقا قد تكون لدى هؤلاء سواء كانت ظاهرة أو كامنة . فاستبعدنا بذلك كل استطيقا قد تكون متفرعة عن الفنون الجزئية أو عن نظرية عامة فى الفن سواء عند ميخائيل أنجلو حتى پول ڤاليرى ، أو عند بوالو حتى أوچين دولا كروا ، أو عند لسنج حتى روداں . وكذلك الحال عند الفلاسفة الذين بقيت الاستطيقا عندهم ضمنية كما عند ديكارت و برجسون . واستبعدنا أيضا الباحثين وكتاب الفن والهواة على اختلاف أنواعهم أمثال : مالرو . وروچيه كالوا وجايتان پيكون Picon فالأمر يتعلق هنا بالاستطيقا فى معناها المحدود بصرف النظر عن الأعمال الأدبية .

(٩) انظر بوجه خاص ب . م شول Schuhl : « أفلاطون وفن زمانه » (١٩٥٢) .

(١٠) ريموند باييه « بحث فى منهج الاستطيقا » طبقة فلا مريون . (١٩٥٣) .

(١١) كينكيناتوس : Cincinatus, Lucius Quinctitus ، كان فلاحا رومانيا يعمل بحقله حين دعى ليدافع عن الجيش الرومانى الذى حاصره الإيكويون Aequi على جبل الجيدوس ، وأبلى بلاء حسنا حتى صار دكتاتورا غير أنه ترك الحكم وعاد إلى حقله . ويضرب به المثل فى ما كان يتصف به الرومانى القديم من بساطة وتقشف فى القرن الخامس قبل الميلاد . [م]

(١٢) انظر فايدروس (٢٤٥ ا) .

(١٣) « روبان » أفلاطون ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧ .

(١٤) المرجع السابق الذكر ص ٧٢ .

(١٥) انظر « فايدروس » ٢٤٩ د .

(١٦) باييه Bayer : « ليوناردو دافنشى . اللُّطف La grâce » . باريس ١٩٣٣ .

(١٧) « الحقيقة فى هذا الجانب من البرانس ، خطأ عبرها » تنسب هذه العبارة لپاسكال . [م]

(١٨) لن نطيل الوقوف عند ديكارت ، إذ لم يتكلم بوضوح فى الاستطيقا : ونحيل القارئ إلى بحث لزميلنا : أوليڤيه ريڤو داللون d' Allonnes فى مقال ظهر فى مجلة العلوم الإنسانية . ليل . يناير ١٩٥١ . وعنوانه : « استطيقا ديكارت » . وقد بيَّن المؤلف أن ديكارت لم يقدم استطيقا ، إذ كان من المستحيل بالنسبة له الجمع بين الحس والفكر أو قدرة الإدراك وقدرة الحكم . وهى فكرة تعارض قبول حقيقة الإنسان المحسوسة العينية .

(١٩) « مقال فى الجمال » (١٧٤١) .

(٢٠) ١٧٢٤ ـ ١٨٠٤ .

(٢١) لافونت بومپيانى Bempiani : قاموس المؤلفات . جزء ١ ص ٥٨٤ .

(٢٢) انظر س . شوفير c. Schuwer : « مبادئ استطيقا كانط » مجلة الفلسفة مايو عام ١٩٣٢ .

(٢٣) C. Philosoplie der Kunst-werkee. V. 362.

(٢٤) كنوكس I. Knox : « النظريات الاستطيقية لكنط وهيجل وشوبنهور » ص ٧٩ .

(٢٥) « الاستطيقا ، علم التعبير ، ولغة عامة . » ص ٣٠٠ .

(٢٦) لم يكتب ماكس استطيقا . انظر لوففير Lefebvre « محاولة فى الاستطيقا » باريس ١٩٥٣ . « Contribution à l' esthetique » .

(٢٧) انظر نصوص مختارة من استطيقا هيجل . لكودوس c. Khodoss المطبوعات الجامعية الفرنسية P. U. F. باريس (١٩٥٤) .

(٢٨) النظرية الحديثة للأستاذ ميكيل دوفرن ١٩٥٣ .

(٢٩) الجزء الثالث ص ٢٧٥ .

(٣٠) يقول فكتور كوزان : إن الفن هو إعادة خلق الجمال ، وقدرتنا على هذا العمل تسمى بالعبقرية . المرجع السابق . ص ١٧٣ .

(٣١) للبحث عن استطيقا برجسون ، انظر التحليل الممتاز لبايبه « بحث فى المنهج فى الاستطيقا » . ١٩٥٣ أو « برجسون » لجانكليفتش ١٩٣٠ .

(٣٢) انظر شارل اندلر Andler : التشاؤم الاستطيقى عند نيتشه . ج ٣ . ص ١٤ .

(٣٣) كل هؤلاء ومن ينضم إليهم حاولوا استبقاء فلسفة الفن ولكنها كانت تخلى محلها لعلم الفن .

(٣٤) « عن الحق والجمال ، والخير . » ١٨٥٣ ص ٢٥٧ .

(٣٥) ميخائيل أوجين شيفرول : Chevreul . كيميائى فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر ١٧٨٦ – ١٨٨٩ ، وقام بإجراء تجارب على الألوان ، واهتم بدراسة الصبغات ، وعمل مديرا للمتحف بباريس . [م]

(٣٦) مجلة الاستطيقا . جزء ٦ – كراسة رقم ٢ . « مكانة شارل لالو فى الاستطيقا الفرنسية المعاصرة . » ١٩٥٣ ص ١٨٣ .

(٣٧) شفرول : فيما يتعلق بالأثر المتبادل بين لونين على بعضهما . (مذكرات أكاديمية العلوم بباريس . عام ١٨٣٢) .

وفخنر: Fechner : Ueber die Frage ob die Sogenannten Farben etc. Ann. de Poggendorf, 1838.

وكذلك شفرول

Chevreul, Contraste simultané des couleurs, Paris, 1839.
Fechner, Tatsachen . . . , Poggendorf, 1840.
Chevreul, Notes sur quelques expériences du contraste simultané des couleurs, ac. des sc, 1858.
Fechner, Einige, etc., Leipzig, 1860

(٣٨) انظر مثلا لوى Loewy : « بيع القبح سيء . » ١٩٥٣

(٣٩) Cf. Vorschule der Aesthetik,

أو الاستطيقا التجريبية عند فخنر لشارل لالو – ١٩٠٨ – الفصول الثلاثة الأولى.

(٤٠) OP. cit. p 52. Vorschule der Aestheik.

(٤١) وودورث : علم النفس التجريبى . ترجمة فرنسية ١٩٥٠ ، جزء ١ ، الفصل ١٦ . « الاستطيقا التجريبية . » .

وانظر أيضا شاندلر Chandler : مراجع فى الاستطيقا التجريبية

Bipliography . of Exp: Aesth: . مطبوعات كاليفورنيا ١٩٣٨ . وقد سار فى نفس الاتجاه كل من ت مونرو Munro محرر جريدة الاستطيقا Journal of Aesthetics وأوجدن Ogden ، وشاندلر، ور . أرنهايم Arnheim .

(٤٢) ويتمر Witmer ، تلميذ فخنر، وليبس Lipps أوماكس دوسوار Max Dessoir السابق واللاحق على فخنر .

(٤٣) اتجاه تجريبي عند مايرز Myers ، و بوفر Puffer ، وفالنكين Vatenkine و إيسنك Eysenck . و بكفورد Pickford ، وفرنون Verrion وجرانجر Granger وغيرهم .

(٤٤) انظر بحثنا اللاحق «استطيقا العمل» . وقد ظهر منه جزء فى مجلة العلوم العامة . عدد واحد ـ عام ١٩٥٤ .

(٤٥) الفنون وعلاقاتها المتبادلة . ١٩٥٤ .

(٤٦) انظر لكروتشه بالفرنسية : ملخص استطيقى ، والاستطيقا ، وعلم التعبير واللغة العامة ، والشعر ، ومحاولة للنقد الذاتى الخ ... .

(٤٧) طبعة ١٩٣٦ ـ المطبوعات الجامعية الفرنسية .

(٤٨) « بحث نقدى لاستطيقا كنت » ص١٠٦ .

(٤٩) : التعاطف Einfühlung , Empathie

تعنى فى الأصل التجربة الخيالية التى يسقط فيها الإنسان دوافع الذات اللاشعورية على الموضوع . و يقال إن أرسطو قد أشار إليها فى كتاب الخطابة (حـ٣،٢،١١ ،١٤١١ب) وقدوضع تيودورليبس Lipps نظريته فى " einfühlung

ليفسر بها تجربة الإنسان التى يسقط فيها إحساساته على العالم الخارجى مثلا عند تصوره الحركة فى العمود الحلزونى (Raumaestheti c. 1893 – 97) وقد ترجمت فى الانجليزية Aesthetic sympathy ،غير أن العبارة الأخيرة تغلب الجانب الشعورى . ولهذا الاصطلاح أهمية كبيرة فى علم النفس والاستطيقا . انظر لى فرنون Vernon Lee « الجميل The Beautiful »

[م]

(٥٠) أو بير Auber . ١٩٤٧ .

(٥١) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٣٤ .

(٥٢) ترجم الأستاذ الازار Alazard المؤلف الهام لبرنارد برونسون « الاستطيقا وتاريخ الفنون المرئية » عام ١٩٥٣ .

(٥٣) « المنهج فى الاستطيقا » فلامريون ١٩٥٣ ص١٠٩ ، أول عبارة من المحاضرة الافتتاحية للأستاذ بايبه فى السوربون ٨ ديسمبر عام ١٩٤٤ .

(٥٤) دولا كروا « الشعر فى الفن » .

(٥٥) المرجع نفسه ص١٧٧ .

(٥٦) انظر عدد خاص بمجلة الاستطيقـا ـ ابريل ـ مايو ١٩٥٣ مهدى إلى شارل لالو .

(٥٧) بول كلوديل P. Claudel : ١٨٨٦ ـ ١٩٥٥ .

تأثر برامبو ، وفى كنيسة نوتردام تملكته العقيدة الكاثوليكية فقال « فى لحظة واحدة انتبه قلبى فآمنت ! » .

« Eu un instant, mon coeur fut touché et j'ai crus ! »

وخدم فى السلك السياسى سفيرا لفرنسا فى الشرق الأقصى وفى أمريكا الجنوبية، وكان أكثر اهتمامه بالشعر الغنائى والدينى . وابتدع أسلوب الشعر المنثور Le Verset ويغلب على شعره مسحة صوفية واقتناع بالمسيحية

أندريه جيد A. Gide : (١٨٦٩ - ١٩٥١) من أشهر الكتاب الروائيين، وقد جدّد فى الرواية السيكلوجية بتحليله العميق. اعتنق الماركسية ولكنه رجع عنها. وحصل على جائزة نوبل للأدب ١٩٤٧ .

مارسيل بروست M. Proust ١٨٧١ - ١٩٢٢ يعد هو وجيد من أشهر الروائيين الفرنسيين المعاصرين وأهم مؤلفاته « فى البحث عن الزمان المفقود ». والفن عند بروست هو الوسيلة التى بهـا نتغلب على الزمان، ويرتفع الفن فى استطيقا بروست إلى ما يقرب من الدين .

استيفـان مالارميـه S. Mallarmé : ١٨٤٢ - ١٨٩٨ : تأثرا بشعر رامبو وانضم لحركة الشعراء الرمزيين symbolistes فى فرنسا . پول ڤاليرى P. Valéry : ١٨٧١ : ١٩٥٤

ضمن نظريته الاستطيقية فى مؤلفه Eupalinos وألف فى النقد الأدبى « Variété » فى خمسة أجزاء، وكذلك ألف كتاب « الروح والرقص » L' âme et la dance . وساق على لسان سقراط فكرته الاستطيقية فى أن الرقص يمكنه أن يسمو بالمرأة المبتذلة إلى كائن سامى . أما فى كتاب « اوباليـنوس Eupolinos » فتدور فكرته حول وصف المهندس الذى يحول مابين يديه من مادة إلى عمل فنى .

[م]

(٥٨) اندريه مالرو A. Malrou

ولد عام ١٩٠١ ، وسافر إلى الشرق الأقصى حيث شارك هناك فى حركة

« أنام الحديثة Jeune Annam » ثم فى الحرب الصينية الأهلية ، وكانت كتاباته الأولى تدور حول إقامته فى الشرق الأقصى ، و بعد عودته إلى أور با أخذ فى النضال ضد النازية والفاشية، وفى عام ١٩٣٦ انضم لصفوف الجمهوريين الإسبان ، وجاءت الحرب العالمية الثانية فأوحت له بموضوعات جديدة للتفكير « Les Noyers de l' Altenburg »

[م]

(٥٩) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٢٩

(٦٠) المجلة الفلسفية . يناير ١٩٣٣

(٦١) مستقبل الاستطيقا ص ١٦٧ .

(٦٢) « البناء الفلسفى » « L' instauration philosophique » المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٣٩

(٦٣) « بحث فى الاستطيقا» Traité d' esthétique فى مجموعة لوغوس Logos المطبوعات الجامعية الفرنسية .

(٦٤) انظر لوفيفر Lefebvre : « محاولة فى الاستطيقا » باريس ١٩٥٣ « Contributiona l' esthétique » P. U. F.
وجادانوف A. Jdanov : « فيما يتعلق بالأدب ، والفلسفة والموسيقى ، وماركس Marx : « نصوص مختارة فى الفن » ل . ليفشتس Lifschitz. (برلين) .

(٦٥) انظر مادة «فن» فى الكراسات الدولية لعلم الاجتماع جزء ٥ ، عام (١٩٤٨). « Cahiers internationaux de sociologie. »

(٦٦) « البناء الفلسفى » (١٩٣٩) .

(٦٧) للإلمام بتحليل أوسع لإنتاج الأستاذ سوريو رئيس الجمعية الفرنسية للاستطيقا ورئيس تحرير مجلة الاستطيقا ، وأستاذ الاستطيقا وعلم الفن فى السوربون .
ارجع إلى نيزيه : « خليط من الاستطيقا ، مهداة لإتيين سوريو ». (١٩٥٢)
Nizet : Mélanges d' esthétique offerts à Etienne Souriau. 1952.

(٦٨) « تناظر الفنون » ص ٢٧ ـ ٢٨ ، ٧٠ ، ما هو الفن ؟
« Correspondance des arts »

(٦٩) الإخوة جونكور Les Gancourts هما إدموند Edmond (١٨٢٢ ـ ١٨٩٦) وجول Jules (١٨٣٠ ـ ١٨٧٠) الذى كانت وفاته مبكرة . وكان إدموند يقابل الكتاب فى مرسمه l' Auteuil الذى تحول بعد ذلك إلى أكاديمية الجونكور . وقد التزموا بالفن الواقعى الذى ظهر خاصة فى رواية Germinie Lacerteux وهى الرواية التى تأثر بها زولا Zola ووجهته للنزعة الواقعية الطبيعية . كما يمكن أن تضم الواقعية فى الأدب الفرنسى إلى جانب الجونكور جوستاف فلوبير Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) وألفونس دوديه وجى دو موپاسان . [م]

(٧٠) أنطوان والمسرح الحر Antoine et le Théatre libre أندريه أنطوان كان يعمل موظفا بشركة الغاز وأسس مسرحا لتمثيل الروايات التى تمثل الحياة الجارية ، وكان بهذا مؤسسا للمسرح الحر الذى ساعد على ازدهار الفن الدرامى الفرنسى مدة ٩ سنوات من ١٨٨٧ـ١٨٩٦ ـ وقد تقبل هذا المسرح مختلف الاتجاهات . وعلى الرغم من نزعة أنطوان التلفيقية إلا أنه قد ساعد على دفع النزعة الواقعية الطبيعية قدما . [م]

(٧١) أسلوب التوالى فى الفن الموسيقى : La Fugue ll fugue هو أسلوب فى التأليف

الموسيقى تدخل فيه مجموعة من الأصوات كل بدورها على التبادل فى انسجام مع الموضوع الرئيسى . وقد عرف باخ Bach بأنه من أحسن من نبغ فى هذا الأسلوب من التأليف الموسيقى . [م]

(٧٢) Le Lettrisme de M. Isidore Isou.

يقصد بهذه الفقرة على العموم بعض انحرافات الذوق التى قد تصدر من بعض المؤلفين ، فالفترة البيضاء هى الفترة التقليدية السابقة على فترة بيكاسو و إنتاجه الأصيل . أما Le lettrisme عند إزيدور إيزو فيعنى بها الأدب الرخيص عند هذا الشاعر إزيدور إيزو » [م]

(٧٣) لن نسترسل فى هذه المشكلة الأساسية التى جعل منها « نيدونسيل » موضوعاً لعدة فصول من مؤلفه « مدخل إلى الاستطيقا » (١٩٥٣) .

(٧٤) غير الاستطيقى وضد الاستطيقى Anesthétique et inesthétique . يقول شارل لالو « من اللائق أن نفرّق من جهة بين الاستطيقى esthétique أو الجميل beau و بين ضد الاستطيقى inesthétique أو القبيح ، ومن جهة أخرى بين غير الاستطيقى l'anesthétique أو الذى على الحياد ولا ينسب له أى صفة استطيقية . و بالمثل يمكن التمييز بين الأخلاقى moral أو الخير وضد الأخلاقى immoral أو الشرير ، و بين غير الأخلاقى amorale أو الغريب عن القيم الأخلاقية ــ وكذلك أيضاً فيما يتعلق بالمنطقى logique وضد المنطقى illogique وغير المنطقى alogique ــ شارل لالو : « أفكار عن الاستطيقا » .

ملحوظة ص ٥ .. Notions d'esthétique p 5. Note

[م]

(٧٥) « مستقبل الاستطيقا » ض ١٣٩ .

(٧٦) و ينطبق هذا الكلام على أبسط الأعمال الفنّية ، لأن الفارق ليس إلّا في الدرجة . فالفن الجسترونومترى أو صناعة الأبنوس ، كلاهما يقدم من الغبطة ماتقدمه السمفونية التاسعة أو منظر الفتاة الجالسة على الخضرة ، وللاستزادةمن هذا الموضوع انظر ما يلى « معيار الفن » و « خليط من الاستطيقا وعلم الفن عند اتيين سوريو » لنيزيه ١٩٥٢ .

(٧٧) تقسيم العمل الاجتماعى ص ٢١٩ .

(٧٨) « الواجب والديمومة » ص٢٥١ Devoir et Durée .

(٧٩) « مستقبل الاستطيقا » ص ١٤٦ .

(٨٠) الشاعر الانحلالى Le poête décadent

ظهرت حركة « الشعراء الانحلاليين Les poètes décadents » فى نهاية القرن التاسع عشر حول عام ١٨٨٠ . وكانت تهدف إلى الاحتجاج على الحركة الرومانتيكية ومذهب البرناسيين Parnasse ، وكان من أهم رجالها Jules Laforgue وهو يسمان Huysmans وله رواية « à Rebours » المشهورة التى تأثر بها دانونزيو Dannunzio.

[م]

(٨١) نذكر بهذا الصدد تحليل برجسون للممكن والحقيق فى « الفكر والحرك » وقد كان برجسون يجيب على السؤال « كيف سيكون مسرح الغد ؟ » بقوله « إن علمته لكنت فعلت » فلو علمنا كيفية الخلق لما كتبنا عنه شيئا .

(٨٢) تارنيني Tarnini : ١٦٩٢ – ١٧٧٠ .

هو چيوزيبي تارنيني ، اشتهر في الموسيقى كمؤلف للكمان ، وقد سبب زواجه بإحدى تلميذاته غضب السلطة الدينية فاعتكف في دير بأسّيسى Assisi وكتب الصوناتة التي اشتهر بها وهي المسماة « ترنيمة الشيطان» وسمح له بعد ذلك بالعودة إلى زوجته وقضى بقية حياته في بادوا .

[م]

(٨٣) ذكر عند هنري دولا كروا « سكلوچية الفن » ص ١٨٧ .

(٨٤) « مذهب في الفنون الجميلة » ص ٣٤ « Système des beaux arts »

(٨٥) هنري دولا كروا . المرجع السابق ذكره ص ١٤٧ .

(٨٦) نجد هذه الصور الثلاث في الجزء السادس من مؤلف دوماس Dumas المسمى « بالبحث الجديد Nouveau Traité ، أما الرابعة وهي الآلية l' automatisme فقد ترك ذكرها .

(٨٧) الأداء الخلاّق . «L' interprétation créatrice » 2 vol, P. U. F. 1951.
Bibliothéque internationale de Musicologie.

(٨٨) « فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » :

« Phénoméniologie de L'expérience esthétique « P.U.F. 2.vol. (1953) « coll. Epimethéc »

(٨٩) إيروسترات Erostrate

هو إيروسترات الإفيزي ، أحرق معبد ديانا بإفيز ، وكان يُعد إحدى عجائب الدنيا السبع ، وذلك في نفس الليلة التي ولد فيها الإسكندر ٣٥٦ ق . م .

وذلك ليخلد اسمه في التاريخ مع الغزاة . ويقال إن الإفيزيين غضبوا عليه وأصدروا أمرا يمنع الناس من النطق باسمه . [م]

(٩٠) Vom Musikalische schonem, 1854

(٩١) هناك عدا ذلك موضوعات كثيرة لم يمكن بحثها نظرا لضيق المكان مثل : « التحليل النفسي للفن » لبودوان Baudoin و « سيكو پاثولوجية الفن » و « الفن والجنون » للدكتور ڤانشون Vinchon و « استطيقا الباثولوجي » لدشيه Deshaies بحث دكتوراه (١٩٤٧).

(٩٢) انظر «الرجل والآلة» مجموعة يرأسها فريدمان Friedmann . باريس ١٩٥٠ « موقف الفن الحديث » ص ١٣ .

(٩٣) مجلة الفلسفة عام ١٩١٤ .

(٩٤) المرجع نفسه جزء ٦ ــ ١٩٤٨ .

(٩٥) إتيين سوريو « الفن والحياة الاجتماعية » الكراسات الدولية لعلم الاجتماع .

(٩٦) نفس المرجع .

(٩٧) « سوسيولوچية الفن » كراسات علم الاجتماعات الدولية باريس ١٩٤٨ ، جزء ٤ ، ص ١٦٣ .

(٩٨) انظر «سوسيولوجية التحذاق» (تحت الطبع) .

(٩٩) دائرة المعارف الفرنسية الدائمة . ص ١٦ ــ ١٧ ، ١٩٣٥ ــ ١٩٣٦ .

(١٠٠) نشرة في المجلة الدولية للفلسفة ١٥ يناير سنة ١٩٤٩ .

(١٠١) موسيقى الغرفة Musique de Chambre

سميت كذلك لأنها كانت تعني في الأصل الموسيقى المحدودة بإمكانيات

الغرفة التى تضم الأوركسترا ، وهى تقابل على العموم موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح . وقد ظلت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر فى رعاية طبقة الأشراف . وأكثر موسيقى الأوركسترا فى القرن الثامن عشر تقترب منها أكثر ما تقترب من موسيقى القرن التاسع عشر ذات القدرة الأوركسترالية الواسعة ، وعلى أى الحالات فموسيقى الغرفة هى الموسيقى التى تتميز بأنه من الممكن استعمالها فى الغرفة .

[م]

(١٠٢) جوليان بندا Julien Benda : الانسكلوبيدية الفرنسية ص ١٦ — ص ٦٣ إلى ص ٦٦ .

(١٠٣) أهرام التولتيك Tolthéques :

التولتيك هم سكان المكسيك فى القرن السادس الميلادى وقد اشتهروا بحضارتهم الزراعية . وقد ظهرت من بعدها حضارة الأزتيك Aztéques فى القرن الرابع عشر .

[م]

(١٠٤) انظر « الرسم والمجتمع » أودان Audin ١٩٥١ .

(١٠٥) السنة الاجتماعية. Anneé sociologique ١٩٤٠ — ١٩٤٨ . ج ٥ .

(١٠٦) Verhacren , Honegger , Pacific 231

(١٠٧) N. R. F. 1953.

(١٠٨) انظر الاستطيقا الصناعية فى عدد خاص لمجلة الاستطيقا عام ١٩٥١ وخاصة المقال الرئيسى للأستاذ إتيين سوريو .

(١٠٩) انظر ر . ب . ريجاميه « الفن المقدس فى القرن العشرين » .

(١١٠) غليوم أبولونير Guillaume Apollinaire, Les Calligrammes

ينسب الشعر الكاللیجرامى لغليوم أبولينير ١٨٨٠ — ١٩١٨ وكتب ، قصائد Chanson du mal aimé ، لفشله فى حب « أنى » الإنجليزية . وكان

ممن أعلنوا عن حركة السوريالية .

[م]

(١١١) انظر « صور الفن وصور الذهن » ، عـدد خاص فى مجلة عـلم النفس Journanal de Psychologie نشر بإشراف ميرسون Meyerson يونية ١٩٥١ .

(١١٢) مدخل إلى الاستطيقا لموريس نيدونسيل . بجامعة استبراسبورج . مجموعة Initiations philosophiques عدد ٦ عام ١٩٥٣ .

(١١٣) « بحث فى الاستطيقا » نشرة أوبييه ص ٦٦ ـ ص ٦٧ وما بعد .

(١١٤) « تناظر الفنون » فلامريون ١٩٤٧

(١١٥) انظر ا . دو بروين Bruyne أستاذ بجامعة جاند Gand « تخطيط لفلسفة الفن » Esquisse d'une philosophie de l'art, 1930 pp. 12—23

(١١٦) « إن كان لابد للاستطيقا أن تـكون عامة ، إلّا أنه فى الإمكان قيام استطيقا تطبيقية فى مجال يكون ملموساً بمقدار أكبر، ويمكن أن يكون هذا موضوعا لبحث آخر .

(١١٧) « مزيفات فيرمير وڤان ميجرن »

يقصد المؤلف أن اللوحات التى نسبت خطأ للرسام الهولندى المشهور ڤيرمير كانت فى الواقع تخص فنانا آخر حديثا عنـه هو ڤان ميجرن . والمعني الإجمالى الذى يقصده المؤلف هو أنه فى حين يهتم تاريخ الفن بنسبة العمل الفني لصاحبه ، لا تعنى الاستطيقا بهذه النقطة ، لأن مجال بحثها ينصب على شيء آخر .

[م]

(١١٨) انظر نشرة ك . كودوس Khodoss . المطبوعات الجامعية الفرنسية عام ١٩٥٣ .

المصطلحات الفرنسية وترجمتها

A

Abstrait تجريدى
Agréable مقبول
Agrément القبول
Affectivité تأثر وجدانى
l'Ascèse dialectique التصاعد الديالكتيكى
Axiomatique نسق بديهيات
Archétypes نماذج أصلية
Antinomie متناقضة
Arbitraire تعسف
A-priori أولى
A-posteriori بعدى
Anéantissement تفريغ
Anathème رجس
Adagio لحن بسيط من الموسيقى
Anésthétique غير – استطيقى

B

le Butor طائر مائى – الثاق
le Bien الخير
le Beau الجميل
Biologique بيولوجى

C

Code مصطلح
Concept تصور
Concret عينى . محسوس
la Contingence الإمكان
la Conscience الوعى
la Contemplation التذوق (التأمل)
Création خلق
la Charté الغلو
le Coryphée قائد جوقة المسرح اليونانى
Consécration تكريس
Chefs-d'œuvre تحفة فنية
la Comédie الملهاة
Critique نقد
le Contentement السرور
Catharsis التصفية
Classique كلاسيكى
Cohérence اتساق
Catégories مقولات
Culte عقيدة
Convention مواضعة
Chromolithographie « النقش الملون على الحجر »
Chronologique ترتيب زمانى
Chorégraphique (musique) موسيقى راقصة
la Correspondance des arts تناظر الفنون

D

Dogmatique دجماطيقى
Dialectique ديالكتيكى (جدل)
Détermination تحديد

Drame	دراما
Devise	رمز – شارة
Dynamique	حركى
Domaine	مجال
Demiurge	صانع
Délire	هذيان
Décadent	انحلالى (شعراء)

E

l'Esthétique	الاستطيقا (علم الجمال)
Esthésique	دراسة الإحساس
l'Extase	النشوة – الجذب
l'Esprit	الروح
Epique	ملحمى
l'Enthousiasme	الحماسة
Emotivité	انفعالية
Entourage	محيط
Empathie / Einfühlung	تعاطف
En soi	فى ذاته
l'Epopée	الملحمة
Eclectisme	تلفيق
Essence	ماهية – ذات
Existence	وجود
Euphorie	سعادة (شعور بالسلامة)
Exécution	تنفيذ
Esthète	عاشق الجمال
œuvre d'art	أثر فنى

F

Formel	صورى
la Forme	الصورة
en Fonction de	دالة ا . .
Fonction	وظيفة
Faculté	ملكة
Finalité	غائية
Figuratif	تصويرى
la Fugue	أسلوب التوالى فى الموسيقى
Ferronnier	فن طرق الحديد

G

la Grammaire	النحو
le Génie	العبقرية
Génial	(عبقرى) أصيل
Germaniste	مهتم بالدراسات الألمانية
le Goût	الذوق
Hiératique	مقدس – هيراطيقى – خاص بالكهنة
la Grâce	اللطف والرشاقة
la Gratuité	الجزافية – السماحية
Gefühlsurtheil	حكم على الشعور

H

Hiérarchie	درج – سلم
Hypertonus	انقباض
Harmonie	انسجام
Histrion	مهرج

M

le Moi — الذات
le Milieu — البيئة
Monacale — رهبانية
les Mœurs — التقاليد
le Mélopée — الغناء الإيقاعى (قواعد التأليف فى الغناء عند الإغريق)
la Midinette midi — عاملة الخياطة التى تخرج وقت الظهر
la Métretique — فن القياس
la Modalité — الجهة
Musicologie — موسيقولوجيا
Le moulage — (الصب فى القوالب)
Mania — هوس
Mode — طريقة

N

Normative — معيارى
Neo-platonisme — الأفلاطونية الجديدة
le Néant — العدم
le Naturalisme — النزعة الطبيعية
Névrosé — عصابى

O

l'Ontologie — الأنطولوجيا
l'Objectivation — التموضع
Opératoire — أداتى
Travail opératoire — عمل أداتى (عند سوريو)
Objective — موضوعى

I

Initié — مريد – مبتدئ
Initiation — أسرار (الريادة) – الإراضة
Implicite — ضمنى
Intuition — معرفة ذوقية – حدس
L'idylle — المنظومات القصيرة الوصفية المتعلقة بالغزل ووصف الريف – الغراميات الساذجة
Incarnè — متجسد
les Impressionistes — التأثيريون
Instantané — آنى
Intellectualisme — النزعة الفكرية
Imagination — المخيلة
Intentionel — هادف
Illusion — وهم
Intelligible — ضد – الاستطيقى معقول
In-esthétique — لا – استطيقى . ضد الاستطيقى
l'Instant — الآن
l'Inspiration — الإلهام
l'Interprétation — الأداء
Immorale — ضد الأخلاق – لا أخلاق
Imitation — محاكاة

J

la Joie — الغبطة

L

Lyrisme — غنائى
le Lied — القصائد الغنائية فى الشعر الألمانى
Linguistique — لغة
la Logistique — المنطق الرمزى

P

Partiel — جزئي
Partial — متحيز
Participer — يشارك
le Paradigme — الأصل – النموذج
Pathologique — باثولوجي (مرضى)
Parrain — اشبين
Paradoxe — مناقضة ، مشكلة (إشكال)
Pastorale — ريفية
Positive — وضعي
Protréptique / Propédeutique — مدخل
Perfection — الكمال
Processus — مسلك
Proportion — تناسب
Productrice — منتجة
Procréation — إنتاج
Plastique — تشكيلي
Art plastique — فن تشكيلي
Picturale — تصويري
Perspective — مجال النظر
Purgation — تطهير – تصفية
Pornographie — وصف الفجور
Poétique — شعري

R

Raisonnement — استدلال
Réminiscence — التذكر
Relation — علاقة
Rationaliste — عقلي
la Romance — القصص الخيالي
Requiem — موسيقى الصلاة الجنائزية
le Roman — القصة
Représentation — تمثل
Rythme — إيقاع
Race — عنصر
Resultante — حصيلة
Réalisme — الواقعية
Ravissement — انتشاء

S

Sensibilité — حساسية
Symétrie — تماثل
Sublime — رائع
Sensualisme — نزعة حسية
Spécialité — خاصية
Statique — ثباتي
Schêma — تخطيط
Skeuopoétique — سكيوبويطيق « صانع للشئ » (عند سوريو)
Style — أسلوب
Snobisme — التحذلق
Sculpture — نحت
Stupefiant — مخدر
Sympathie — مشاركة وجدانية
Social — اجتماعي
Sociologique — متعلق بعلم الاجتماع
Systématisation — تنسيق
Système — نسق
Suggestif — إيحائي
Sentiment — شعور
Subjectif — ذاتي
Satisfaction — الرضا

Sensuel	حسى
Structure	بناء
Suprastructure	مركب البناء
Infrastructure	بناء سفلى
Symptôme	مرض

T

Transcendant	متعال
Technique	صنعة فنية
Tension	توتر
Trucs littéraires	الحيل الأدبية
Tragédie	المأساة
Transfiguration	التجلى
Tabu	طابو — (محرم اللمس) .
Transposition	تحويل
Type	نمط

U

Universel	كلى
l'Unité	الوحدة
Urtheilsgefuhl	إحساس بالحكم

V

Virtuose	حاو
le Vrai	الحق — الصدق
le Vérisme	مذهب الصدق

* انظر داخل الكتاب صفحة ٨٧ ، ١١٥ إلى مصطلحات خاصة بعلم الجمال فى ثلاثة جداول .

ثبت بالمراجع

Bibliographie Sommaire

Etienne Soriau : L'avenir de l'esthétique, Alcan. P. U. F. 1929.

Charles Lalo : Introduction à l'esthétique. A. Colin, 1912.

Gaëtan Picon : L'écrivain et son ombre, N. R. F. 1953.

Raymond Bayer : Essais sur la méthode en esthétique, Flammarion, 1953.

Benedetto Croce : Bréviaire d'esthétique, trad. fr. Payot, 1920.

Bosanquet : History of Aesthetic, Londres, George Albin, 1892.

Croce : L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, IIe Partie, trad. fr., Paris 1905.

P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps. P. U. F. 2e éd., 1952.

Israël Knox : The Aesthetic Theory of Kant, Hegel and Schopenhauer, New york, 1936.

Ch. Lalo : L'esthétique csxpérimentale de Fechner, Alcan, P. U. F., 1908.

Feldman : L'esthétique Fançaise Contemporaine, Alcan P. U. F., 1935.

Et. Souriau : La place de Charles Lalo. dans l'esthétique française contemporaine, in Revue d'esthétique Juin, 1953.

Munro (Thomas): Les tendances de l'esthétique méricaine contemporaine, in l'activité philosophique en France et aux Etats Unis, Paris 1950 (P. U. F.) par Marvin Farber.

Et. Souriau : La correspondance des arts, Flammarion, 1947; Mélanges d'esthétique et science de l'art offerts à M. Et. Souriau (Nizet, 1952). actes du II^e Congrès international d'Esthétique, Paris, 1937, Alcan, P. U. F.

H. Delacroix : Psychologie de l'art, Paris, 1927. Alcan, P. U. F. Nouveau Traité de Georges Dumas, les sentiments esthétiques et le génie P. U. F., 1937.

Mikel Dufrenne : Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2. Vol., P. U. F., 1933.

André Malraux, : Psychologie de l'art, cf. Les voix du silence. N. R. F., 1953.

Et Souriau : L'art et la vie sociale, in Cahiers internationaux de sociologie, Ed. du Seuil, V, 1948.

Roger Bastide : Les problémes de la sociologie de l'art, ibid., Vol. IV, 1948.

Pierre Francastel : Art et société (l'année sociologique, P. U. F., 1940-1948).

Peinture et Société, 1951.

Alain : Propos sur l'esthétique; Préliminaires à l'esthétique, Vingt leçons sur les Beaux-Arts, P. U. F., 1949.

Système des Beaux-Arts, N. R. F.

Valéry, : Introduction à l'étude de Léonard de Vinci, etc, Eupalinos N. R. F.

Ch. Lalo : L'art et la morale, Alcan, P. U. F., 1922.

Et. Souriau : Art et vérité, in Revue philosophique, 1933, P. U. F. Art et philosophie, Année propédeutique, 1953, No 5-6.

I. Meyerson : Formes de l'art. formes de l'esprit, numéro spécial du Journal de Psychologie de Juin 1951, P. U. F.

P. Abraham : L'art, Encyclopédie française, t. XVI et XVII.

Rodin (Auguste) : Entretiens sur l'art, Grasset, nouv. éd., 1952.

Delacroix(Eugène): Journal., plon.

فهرس الموضوعات

التصميم الأساسى للغلاف: أسامة العبد

الإشـــراف الفنـى: حـســـن كـــامـــل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

يعد هذا الكتاب من الأعمال الرائدة فى الدراسات الجمالية التى فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال فى الدراسات العربية. وهو يبحث فى معنى الجمال بما هو علم معيارى يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالى الإنسانى بإزاء الواقع والفنون بكل أشكالها.

والكتاب يبعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن